3763

Palet. XXXVI. = 46

584311

ŒUVRES

COMPLETTES

DE M. MARMONTEL,

HISTORIOGRAPHE DE FRANCE,

Et Secrétaire perpétuel de l'Academie Françoise.

Edition revue & corrigée par l'Auteur.

TOME HUITIÈME.

A PARIS,

Chez NÉE DE LA ROCHELLE, Libraire, rue du Hurepoix, près du Pont S. Michel. N°. 13.

M. DCC. LXXXVII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

ÉLÉMENS

DE

LITTÉRATURE.

PAR M. MARMONTEL.

TOME QUATRIÈME.

M. DCC. LXXXVII.

TABLE

Des articles contenus dans ce Volume.

GÉNIE, *page* 1
GRACIEUX, 10
GRAVE, 11
HARANGUE, 12
HARMONIE DU STYLE, 24
HIATUS, 66
HISTOIRE, 70
HYMNE, 129
HYPERBOLE, 132
IDYLLE, 134
ILLUSION, 138
IMAGE, 151
IMAGINATION, 187
IMITATION, 197
INSINUATION, 212
INTÉRÊT, 215
INTRIGUE, 229
INVENTION 247
IRONIE, 278
JARGON, 286
JUDICIAIRE, 289
LICENCE, 306
LITTÉRATURE, 310
LYRIQUE, 311
MAROTIQUE, 334
MÉMOIRES 336
MERVEILLEUX, 362
MŒURS, 378
MORALITÉ, 417
MORALITÉS, 434
MOUVEMENT DU STYLE, 437
MUET, TTE, 454
NARRATION, 469
NARRATION ORATOIRE, 495
NASALE, 499
NOBLESSE, 504
NOMBRE, 511

ÉLÉMENS
DE
LITTÉRATURE.

G.

GÉNIE. On demande en quoi le *Génie* diffère du talent : le voici, ce me ſemble. Le talent eſt une diſpoſition particulière & habituelle à réuſſir dans une choſe : à l'égard des Lettres, il conſiſte dans l'aptitude à donner aux ſujets que l'on traite & aux idées qu'on exprime, une forme que l'art approuve & dont le goût ſoit ſatisfait : l'ordre, la clarté, l'élégance, la facilité, le naturel, la correction, la grâce même, ſont le partage du talent. Le *Génie* eſt une ſorte d'inſpiration fréquente, mais paſſagère ; & ſon attribut eſt le don de créer. Il s'enſuit que l'homme de *Génie* s'élève & s'abaiſſe tour

à tour, ſelon que l'inſpiration l'anime ou l'abandonne. Il eſt ſouvent inculte, parce qu'il ne ſe donne pas le temps de perfectionner ; il eſt grand dans les grandes choſes, parce qu'elles ſont propres à réveiller cet inſtinct ſublime, & à le mettre en activité ; il eſt négligé dans les choſes communes, parce qu'elles ſont au deſſous de lui, & n'ont pas de quoi l'émouvoir. Si cependant il s'en occupe avec une attention forte, il les rend nouvelles & fécondes, parce que cette attention qui couve les idées, les pénètre, ſi j'oſe le dire, d'une chaleur qui les vivifie & les fait germer, comme le ſoleil fait germer l'or dans les veines du rocher.

Ce qu'il y auroit de plus rare & de plus étonnant dans la nature, ce ſeroit un homme que ſon *Génie* n'abandonneroit jamais ; & celui de tous les écrivains qui approche le plus de ce prodige, c'eſt Homère dans l'Iliade.

Si l'on demande à préſent quelle eſt la différence de la création du *Génie* & de la production du talent ; l'homme

éclairé, ſenſible, verſé dans l'étude de l'art, n'a pas beſoin qu'on le lui diſe ; & le grand nombre même des hommes cultivés eſt en état de le ſentir. La production du talent conſiſte à donner la forme ; & la création du *Génie*, à donner l'être : le mérite de l'une eſt dans l'induſtrie, le mérite de l'autre eſt dans l'invention : le talent veut être apprécié par les détails, le *Génie* nous frappe en maſſe. Pour admirer le cinquième livre de l'Enéide, il faut le lire ; pour admirer le ſecond & le quatrième, il ſuffit de s'en ſouvenir, même confuſément. L'homme de talent penſe & dit les choſes qu'une foule d'hommes auroit penſées & dites ; mais il les préſente avec plus d'avantage, il les choiſit avec plus de goût, il les diſpoſe avec plus d'art, il les exprime avec plus de fineſſe ou de grâce : l'homme de *Génie*, au contraire, a une façon de voir, de ſentir, de penſer, qui lui eſt propre. Si c'eſt un plan qu'il a conçu, l'ordonnance en eſt ſurprenante & ne reſſemble à rien de ce qu'on a fait avant lui.

S'il deſſine des caractères, leur ſingularité frappante, leur étonnante nouveauté, la force avec laquelle il en exprime tous les traits, la rapidité & la hardieſſe dont il en trace les contours, l'enſemble & l'accord qui ſe rencontrent dans ſes conceptions ſoudaines, font dire qu'il a créé des hommes ; & s'il les groupe, leurs contraſtes, leurs rapports, leur action, leur réaction mutuelle, ſont encore, par leur vérité rare, une ſorte de création : dans les détails, il ſemble dérober à la nature des ſecrets qu'elle n'a révélés qu'à lui ; il pénètre plus avant dans notre cœur que nous n'y pénétrions nous-mêmes avant qu'il nous eût éclairés ; il nous fait découvrir, en nous & hors de nous, comme de nouveaux phénomènes. S'il veut agir ſur la penſée & ſubjuguer l'entendement, il donne à ſes raiſons un poids, une force d'impulſion, à laquelle rien ne réſiſte. S'il veut agir ſur l'ame, il l'attaque, il l'ébranle, il l'agite en tous ſens avec tant de vigueur & de violence, il la tourmente ſi impérieuſement, ſoit

du frein ſoit de l'aiguillon, qu'il vient à bout de la dompter. S'il peint les paſſions, il donne à leurs reſſorts une force qui nous étonne, à leurs mouvemens des retours dont le naturel nous confond : dans le moment où nous croyons leur force & leur véhémence épuiſée, ſon ſouffle y ajoute des degrés de chaleur dont le cœur humain eſt ſurpris d'être ſuſceptible : c'eſt la colère, la vengeance, l'ambition, l'amour, la douleur exaltée à ſon plus haut point, mais jamais au delà ; tout eſt vrai dans cette peinture, quoique tout y ſoit ſurprenant. S'il décrit les objets ſenſibles, il y fait remarquer des traits frappans qui juſqu'à lui nous avoient échappé, des accidens & des rapports ſur leſquels nos regards ont gliſſé mille fois. Le commun des hommes regarde ſans voir ; l'homme de *Génie* voit ſi rapidement, que c'eſt preſque ſans regarder. S'il creuſe le premier dans une mine, il en épuiſe les grandes veines & il ne laiſſe que des filons. S'il ſe ſaiſit d'un ſujet connu, il le pénètre ſi profondément,

que ce champ, que l'on croyoit uſé, devient une terre féconde. Il fait ſortir un fleuve de la même ſource d'où le talent ne tiroit qu'un ruiſſeau. S'il s'enfonce dans les poſſibles, il y découvre des combinaiſons à la fois ſi nouvelles & ſi vraiſemblables, qu'à la ſurpriſe qu'elles cauſent, ſe mêle en ſecret le plaiſir de penſer qu'on a vu ce qu'il feint, ou du moins qu'on a pu l'imaginer ſans peine.

Il y a donc en première claſſe le *Génie* de l'invention, de la compoſition en grand : c'eſt ainſi que chez les anciens, l'Iliade, l'Œdipe, les deux Iphigénies ; & chez nous, Polyeucte, Héraclius, Britannicus, Mahomet, Sémiramis, le Tartuffe, le Miſanthrope, ſont des ouvrages de *Génie*. Il y a de plus, dans les compoſitions même que le *Génie* n'a pas inventées, des détails qui ne ſont qu'à lui : ce ſont des caractères créés, comme celui de Didon ; des deſcriptions d'une beauté inouïe, comme celle de l'incendie de Troye ; des ſcènes ſublimes dans leur genre, comme la reconnoiſſance d'Œdipe

& de Jocaſte dans l'Œdipe françois ; la rencontre de l'Avare & de ſon fils dans Molière, quand l'un va prêter à uſure & que l'autre vient emprunter. Enfin ce ſont des traits de lumière & de force qui reſſemblent à des inſpirations, & qui étonnent l'entendement, pénètrent l'ame, ou ſubjuguent la volonté. De ces traits, il y en a ſans nombre dans les écrits de tous les poètes & de tous les hommes éloquens ; mais dans tout cela le ſtyle eſt pour fort peu de choſe : c'eſt la conception qui nous frappe, c'eſt la penſée qui nous reſte, & dont le ſouvenir confus eſt, ſi je l'oſe dire, un long ébranlement d'admiration. On ſe ſouvient que dans l'Iliade Priam vient ſe jeter aux pieds d'Achille & baiſer la main meurtrière, la main encore fumante du ſang de ſon fils ; on ſe ſouvient que dans le Tartuffe, l'hypocrite accuſé ſe jette aux pieds d'Orgon & lui impoſe encore en s'accuſant lui-même ; on ſe ſouvient de même de tous les grands traits d'éloquence de Démoſthène, de Cicéron, de Boſſuet : ces peintures, ces mouvemens,

ces évolutions imprévues, ces reſſources ineſpérées, ces heureuſes témérités qui reſſemblent à celles d'un grand capitaine au moment critique d'une bataille, tout cela, dis-je, nous eſt préſent ; mais les paroles ſont oubliées, l'impreſſion profonde qui nous reſte eſt l'impreſſion des choſes, & non celle des mots. Voilà le *Génie* de la penſée. Preſque tous les traits en ſont à la fois rares & ſimples, naturels & inattendus.

Mais il y a auſſi l'expreſſion de *Génie*, c'eſt-à-dire, l'expreſſion que l'on paroît avoir créée pour rendre avec une force ou une grâce inouïe la penſée ou le ſentiment. Et celui qui a lu Tacite, Montagne, Paſcal, Boſſuet, La Fontaine, ſait mieux que je ne puis le définir, ce que c'eſt que cette eſpèce de création. Ce ſeroit au *Génie* à parler de lui-même ; mais les foibles traits que je viens d'indiquer ſuffiſent pour le reconnoître & le diſtinguer du talent.

Du reſte, on a vu plus d'un exemple de l'union & de l'accord du talent

avec le *Génie*. Lorſque cet heureux enſemble ſe rencontre, il n'y a plus d'inégalités choquantes dans les productions de l'eſprit : les intervalles du *Génie* ſont occupés par le talent : quand l'un s'endort, l'autre veille ; quand l'un s'eſt négligé, l'autre vient après lui & perfectionne ſon ouvrage. A peine on s'aperçoit des intermittences du *Génie*, parce qu'on eſt préoccupé par l'illuſion que le talent ſait faire : car c'eſt à lui qu'appartiennent l'adreſſe, & la continuelle vigilance à nous faire oublier l'abſence du *Génie*, en ſemant de fleurs l'intervalle & le paſſage d'une beauté à l'autre, en amuſant l'eſprit & l'imagination par des détails d'agrément & de goût, juſqu'au moment où le *Génie* reviendra ſe ſaiſir du cœur, le tourmenter, le déchirer, ou s'emparer de l'ame, l'émouvoir, l'étonner, la troubler, la confondre, la tranſporter, & l'agrandir. Pour voir ces deux fonctions du *Génie* & du talent également remplies, on n'a qu'à lire ou Virgile ou Racine : on diſtinguera aiſément le *Génie* qui les élève,

d'avec le talent qui les ſoutient & qui ne les quitte jamais.

GRACIEUX. Le ſens de ce mot n'eſt pas toujours abſolument analogue à celui de *Grâce*. On dit bien : *Un pinceau gracieux*, *un ſtyle gracieux*, *un tour gracieux* dans l'expreſſion ; & cela ſignifie un pinceau, un ſtyle, un tour qui a de la *grâce*. Mais on dit auſſi : *Un objet gracieux*, & *des images gracieuſes* ; & alors *Gracieux* ſignifie ce qui porte à l'eſprit, à l'imagination, à l'ame, des idées, des peintures, des ſentimens doux & agréables. Le *Gracieux* ſe compoſe de l'élégant, du riant, & du noble. Un tableau de l'Albane, du Corrège, de Claude Lorrain, eſt *gracieux* : un tableau de Téniers, de Rembrandt, de Michel-Ange, ne l'eſt pas. Une ſcène du *Paſtor-Fido* ou de l'*Aminte*, eſt *gracieuſe*, une ſcène de Molière eſt plaiſante, une ſcène de Corneille eſt ſublime. On trouve dans l'Arioſte, dans le Taſſe, dans le Télémaque, des peintures *gracieuſes*. On en

voit peu dans Homère, ſi ce n'eſt l'*Allégorie de la Ceinture de Vénus.*

GRAVE. On ſe méprendroit au ſens de ce mot, ſi l'on croyoit que, dans notre langue, les voyelles *graves* ont un ſon plus bas que les voyelles claires. Le caractère de nos voyelles *graves* n'eſt pas l'abaiſſement, mais le volume, la qualité du ſon : par exemple, dans *repâſſer*, *détrôner*, *goûter*, l'*a*, l'*o*, & l'*ou* ſont plus renflés & plus ſourds que dans *placer*, *raiſonner*, *douter;* mais l'intonation eſt la même.

Les ſons *graves*, pour la même cauſe, ſont naturellement longs ; mais ce caractère ne les diſtingue pas des ſons clairs, qui peuvent auſſi s'alonger, & c'eſt à quoi l'on s'eſt mépris : le ſon *grave* ne peut pas être bref à cauſe de ſon renflement ; mais le ſon clair peut être long. Par exemple, l'*o* de *voler*, *dérober*, eſt long, & n'eſt point *grave ;* &, ſoit dans la prononciation naturelle, ſoit dans le

chant, rien n'empêche la voix d'appuyer ſur l'*a* de *bocage* & ſur l'*o* de *couronne*. Le ſon clair, en ſe prolongeant, ne devient pas pour cela plus *grave*, parce que l'émiſſion en eſt toujours égale, & que ſa durée n'ajoute rien à ſon volume naturel. Ainſi, en donnant la même durée au ſon clair & au ſon *grave*, à l'*a* de *ſage* & à celui d'*âge*, à l'*o* de *couronne*, & à celui de *trône*, à l'*é* de *tête*, & à l'*é* de *muſette*, on les diſtinguera toujours.

H.

HARANGUE HISTORIQUE. Eſt-il permis à l'hiſtorien de céder la parole à ſes perſonnages, ou ne doit-il rapporter qu'indirectement ce qu'ils ont dit, ſans les faire parler eux-mêmes ?

Cela dépend de l'idée qu'on attache à la ſincérité de l'Hiſtoire, & de ſavoir ſi on exige d'elle la lettre ou l'eſprit de la vérité. Si on exige d'elle la lettre, il eſt

certain que preſque toutes les *Harangues* directes ſont interdites à l'Hiſtoire ; & à l'exception de celles qui ont été réellement prononcées dans les conſeils, dans les aſſemblées, dans les cérémonies publiques, & de quelques mots que les rois ou que les capitaines ont réellement adreſſés à leur peuple ou à leur armée, & que la tradition a conſervés, il eſt rare que l'hiſtorien ait des *Harangues* à tranſcrire.

Celles dont l'Hiſtoire ancienne eſt remplie ſont elles-mêmes ſuppoſées. Ce n'eſt pas que l'eſprit & le caractère de ceux qui parlent n'y ſoient fidèlement gardés : dans celles de Thucydide, par exemple, on diſtingue très-bien le génie des athéniens & celui des ſpartiates ; on y reconnoît Périclès, Nicias, Alcibiade, au langage que l'hiſtorien leur fait tenir : quant au fond même, il eſt vraiſemblable qu'il en étoit inſtruit ; mais quant au ſtyle, les bons Critiques s'aperçoivent qu'il eſt factice, parce qu'il eſt toujours le même.

On peut prendre à la lettre les *Haran-*

gues de Xénophon, quand c'eſt lui-même qui parle à ſes compagnons & les encourage dans leur retraite ; mais lorſqu'il fait prendre la parole à Cambyſe, à Cyrus, à Ciaxare, croira-t-on de même qu'il rende fidèlement ce qu'ils ont dit ?

Polybe, en faiſant parler Scipion & Annibal dans leur entrevue, a-t-il répété leurs diſcours ? Tite-Live les a-t-il tranſcrits ? Et les belles *Harangues* qu'il met dans la bouche d'Horace le père, de Valérius-Publicola, de Camille, de Manlius, de Fabius, d'Hannon, de Scipion &c., ne ſont-elles pas auſſi viſiblement artificielles que celles de Marius & de Catilina dans Salluſte ?

Il eſt plus vraiſemblable que Tacite ait recueilli les propres diſcours de Germanicus, de Tibère, de Néron, de Sénèque, de Thraſéas, d'Othon, ſur-tout d'Agricola ; mais ſi on y reconnoît leur eſprit, on n'y reconnoît pas moins la plume de Tacite. Ainſi, dans toute l'Hiſtoire ancienne, à l'exception de quelques mots

conſervés par tradition, tout paroît compoſé.

Ceux donc qui veulent que l'Hiſtoire ſoit un expoſé littéral de la vérité, & qui lui interdiſent tout ornement qui reſſemble à de l'artifice, doivent rejeter ces *Harangues*.

Mais il y a pour l'hiſtorien une autre façon d'être vrai : c'eſt de garder fidèlement le fond des choſes & des faits, & de préférer pour la forme le tour le plus propre à donner au récit de la chaleur & de l'énergie. S'il eſt donc vrai, par exemple, que, dans les aſſemblées de la Grèce, tel fut l'objet des délibérations, des négociations, des *Harangues*, tels furent les motifs des réſolutions ; Thucydide n'a pas été un hiſtorien moins fidèle en faiſant parler les députés des villes, que s'il avoit indirectement réſumé ce qu'ils avoient dit.

Il n'eſt pas vrai que Gracchus & que Marius aient tenu préciſément le langage que leur font tenir Tite-Live & Salluſte : mais il eſt vrai que tout cela étoit dans

leur ame ; & il eſt plus que vraiſemblable, qu'ayant de pareils moyens d'émouvoir les eſprits & de les ſoulever, ils étoient trop habiles pour ne pas les faire valoir. S'ils n'ont pas dit les mêmes choſes dans les mêmes termes & dans une ſeule *Harangue*, ce ſont des propos détachés qu'ils ont tenus & fait répandre, & que l'hiſtorien n'a fait que raſſembler, pour leur donner en même temps plus de chaleur, de force, & de lumière.

De quoi s'agit-il après tout ? Il s'agit de paroître, en écrivant l'Hiſtoire, un peu plus ou un peu moins artificiellement arrangé. Car ſi l'hiſtorien prend ce tour uſité : *Gracchus repréſenta au peuple que ſa ſituation étoit pire que celle des eſclaves, qu'on le fruſtroit du prix de ſes travaux, que le Sénat avoit tout envahi : Marius dit à ſes concitoyens que, ſi les nobles le mépriſoient, ils n'avoient qu'à mépriſer auſſi leurs propres aïeux, dont la vertu avoit fait la nobleſſe ; que, s'ils lui envioient ſon élévation, ils n'avoient qu'à lui envier auſſi ſes travaux, ſon innocence,*

nocence, les dangers qu'il avoit courus, dont ſa grandeur étoit le prix : ce récit aura, je l'avoue, l'air plus ſimple, plus naturel, plus ſincère qu'une *Harangue ;* mais cela même encore n'eſt pas la vérité littérale, & chaque article du diſcours, même indirect, ne ſera qu'une conjecture fondée ſur les caractères, ou autoriſée par les circonſtances des choſes, des lieux, & des temps. Il n'y a donc preſque jamais, dans l'une & dans l'autre manière de faire parler ſes perſonnages, qu'une vraiſemblance plus ou moins approchante de la réalité.

Ainſi, la difficulté ſe réduit à ſavoir ſi l'apparence de la vérité eſt aſſez détruite par le diſcours direct, pour que l'on s'interdiſe, en écrivant l'Hiſtoire, ce moyen d'être dans ſon récit plus vif, plus véhément, plus clair, & plus rapide. Or voici, ce me ſemble, un milieu à prendre pour éviter les deux excès. Que le diſcours qui n'eſt qu'un expoſé de faits, une accumulation de motifs raiſonnés, ſenſibles par eux-mêmes, & qui n'a-

voient beſoin pour frapper les eſprits d'aucun des mouvemens de l'éloquence pathétique, ſoit rappelé indirectement & en ſimple récit; ſa préciſion fera ſa force. Mais s'agit-il de développer les ſentimens d'une ame paſſionnée, & de faire paſſer dans d'autres ames la chaleur de ſes mouvemens; on peut, je crois, ſans balancer, employer la manière directe: la vérité même ſeroit trop affoiblie & perdroit trop de ſon effet, ſi elle étoit froidement réduite à la ſimple narration. Le lecteur s'apercevra bien qu'on aura mis de l'art à la lui préſenter; mais il ſentira bien auſſi que cet art n'eſt pas celui qui la déguiſe, & qu'en la rendant plus ſenſible il n'a pas voulu l'altérer.

A l'égard des orateurs, le mot *Harangue*, en parlant des grecs, s'emploie également pour tous les genres d'éloquence: éloge, invective, accuſation, défenſe, délibération, plaidoyer, oraiſon funèbre, tout s'appelle *Harangue*. On dit les *Harangues* d'Iſocrate, de Périclès, de Démoſthène, de Démétrius de Phalère, &c.

En parlant des latins, on appelle auſſi quelquefois *Harangues* les diſcours oratoires, mais plus communément *Oraiſons ;* & l'on ne croiroit pas s'exprimer aſſez bien en donnant indifféremment le nom de *Harangues* à toutes les oraiſons de Cicéron : par exemple, on appellera *Plaidoyers* les oraiſons pour *Célius*, pour *Muréna* & pour *Milon* ; & *Harangues* celles pour *Marcellus* ou pour la *loi Manilia.*

Parmi nous le nom de *Harangue* eſt devenu propre au genre d'éloquence le plus frivole & le plus oiſeux. La *Harangue* n'eſt plus qu'une formule de compliment, de félicitation, ou de condoléance; qu'un hommage rendu à la majeſté ou à la dignité des grandes places.

On fait des *Harangues* aux rois, aux princes, aux perſonnes principales dans les provinces ou dans les villes. Mais une ſingularité de cet uſage, c'eſt que les *Harangues* n'ont preſque jamais lieu que dans des circonſtances où le mérite perſonnel n'a aucune part à l'évé-

nement. Si un gouverneur de province va prendre poſſeſſion de ſon gouvernement, on lui fait des *Harangues* : s'il vient de commander les armées & de gagner des batailles, on ne le *harangue* point. L'uſage ſemble vouloir que la *Harangue* ſoit une cérémonie gratuite & commandée, & non pas un hommage libre. Il ſeroit pourtant bien à déſirer que lorſqu'un roi vient de ſignaler ſon règne par quelque grande inſtitution, ou par quelque trait de vertu mémorable, les corps les plus diſtingués de l'Etat fuſſent admis à l'en féliciter. Ce privilége ſeroit alors auſſi précieux qu'il eſt honorable. Les Etats-Unis de l'Amérique ſeptentrionale en ont joui au retour du vénérable & vertueux Franklin dans ſa patrie : il eſt à ſouhaiter que cet exemple ſoit ſuivi. Un recueil de *Harangues* faites ainſi, marqueroit, mieux que des médailles, les belles époques d'un règne ; & ce ſeroient les matériaux de l'oraiſon funèbre du ſouverain qu'elles auroient loué ; au lieu que des *Harangues* de pure céré-

monie il ne réſulte preſque rien. La ſeule induction raiſonnable qu'on en puiſſe tirer, c'eſt que le roi qu'on a loué modérément & délicatement, étoit modeſte & ennemi de la flatterie ; & que celui auquel on a prodigué l'encens, avoit beaucoup d'orgueil. Mais il faudroit en avoir à l'excès pour ſoutenir en face l'embarras & l'ennui d'entendre un long éloge de ſoi-même. Après le mérite eſſentiel & rare d'être juſte & meſurée dans les louanges qu'elle donne, la qualité la plus indiſpenſable d'une *Harangue* eſt d'être courte.

Un ſeigneur, dont le père s'étoit ſignalé à la tête des armées, & qui n'avoit pas ſuivi ſes traces, venoit d'eſſuyer, dans ſon gouvernement, la faſtidieuſe longueur d'un tas de louanges non méritées. Il ne lui reſtoit plus à entendre que la *Harangue* des capucins. « Mon père, dit-il au Gardien, ſoyez court : je ſuis fatigué. Monſeigneur, lui répondit le capucin, nous ne ſerons pas longs : nous venons ſeulement ſouhaiter à votre grandeur au-

tant de gloire dans l'autre vie que feu Monſieur le Maréchal ſon père en a obtenu dans celle-ci ».

Les meilleures *Harangues* ſont celles que le cœur a dictées. C'eſt à lui ſeul qu'il eſt réſervé d'être éloquent en peu de mots.

Parmi les anciens il y a peu de *Harangues* de ſimple félicitation. Mais l'oraiſon de Cicéron pour Marcellus en eſt un modèle inimitable : car en même temps qu'elle eſt pour Céſar l'éloge le plus magnifique & le plus juſte, elle eſt auſſi pour lui la plus adroite, la plus courageuſe, la plus importante leçon. *Voyez* DÉMONSTRATIF

Dans les colléges & les Académies on appelle *Harangues* de vaines déclamations dont Iſocrate le premier a donné le mauvais exemple. Une thèſe paradoxale, un ſujet vague, frivole, & vide, mal aperçu, mal énoncé, a été trop ſouvent la matière de ces *Harangues*. La choſe la plus inutile pour l'orateur dans ces diſcours ſeroit d'avoir raiſon : c'eſt

de l'eſprit qu'on lui demande. Des ſophiſmes bien colorés, des paralogiſmes hardis & pouſſés avec véhémence, des antithèſes, des hyperboles, des idées fauſſes, enveloppées dans des phraſes harmonieuſes, ou revêtues d'images éblouiſſantes, & çà & là des mouvemens factices, de feints élans de ſenſibilité, une chaleur de tête que l'on prend pour celle de l'ame, font paſſer pour de l'éloquence cet art qui n'en eſt que le ſinge, & qui conſiſte à donner au menſonge le maſque de la vérité.

L'Académie françoiſe a pris un parti ſage en propoſant pour le prix d'Eloquence des éloges d'hommes illuſtres ; & après avoir commencé par ceux que la France a produits, il y a lieu de croire qu'elle continuera par ceux qui ont honoré les autres pays de l'Europe. Les deux Guſtaves, le prince Eugène, Bacon, Locke, Léibnitz, les deux Naſſau, libérateurs de la Hollande, le fameux duc de Lorraine Léopold, le Czar Pierre, ſont de tous les pays.

HARMONIE DU STYLE. Elle comprend le choix & le mélange des ſons, leurs intonations, leur durée, le diſcernement & l'emploi du nombre, la texture des périodes, leur coupe, leur enchaînement, enfin toute l'économie du diſcours, relativement à l'oreille, & l'art de diſpoſer les mots, ſoit dans la proſe, ſoit dans les vers, de la manière la plus convenable au caractère des idées, des images, des ſentimens que l'on veut exprimer.

Les recherches que je propoſe ſur cette partie mécanique du ſtyle, & les eſſais que l'on fera pour y exercer ſon oreille & ſa plume, doivent être, comme les études du peintre, deſtinés à ne pas voir le jour. Dès qu'on travaille ſérieuſement, c'eſt de la penſée qu'on doit s'occuper, & des moyens de la rendre avec le plus de force, de clarté, de préciſion qu'il eſt poſſible. *Fiat quaſi ſtructura quædam, nec tamen fiat operosè:*

nam eſſet, quum infinitus, tum puerilis labor. Cic.

C'eſt par l'analyſe des élémens phyſiques d'une langue qu'on peut voir à quel point elle eſt ſuſceptible d'*Harmonie* ; mais ce travail eſt celui du grammairien. Le devoir du poète, de l'hiſtorien, de l'orateur, eſt de ſe livrer aux mouvemens de ſon ame. S'il poſsède ſa langue, s'il a exercé ſon oreille au ſentiment de l'*Harmonie*, ſon ſtyle peindra ſans qu'il s'en aperçoive ; & l'expreſſion y viendra d'elle-même s'accorder avec la penſée.

Une oreille excellente peut ſuppléer à la réflexion ; mais avant la réflexion, perſonne n'eſt sûr d'avoir l'oreille délicate & juſte. Le détail où je m'engage peut donc avoir ſon utilité.

Duæ ſunt res quæ permulcent aures, dit Cicéron ; *ſonus & numerus.*

On peut conſidérer dans les voyelles le ſon pur, l'articulation, l'intonation.

Les voyelles ne ſont pas toutes également pleines & brillantes : le ſon de l'*a* eſt le plus éclatant de tous, & la voix,

comme pour complaire à l'oreille, le choiſit naturellement : la preuve en eſt dans les accens indélibérés d'une voix qui prélude, dans les cris de ſurpriſe, de douleur, & de joie. Virgile connoiſſoit bien la prédilection de l'oreille pour le ſon de l'*a*, lorſqu'il l'a répété tant de fois dans ce vers ſi mélodieux :

Mollia luteolâ pingit vaccinia calthâ ;

& dans ceux-ci, plus doux encore :

. . . . Vel mixta rubent ubi lilia multâ
Alba roſâ, tales virgo dabat ore colores.

Ces vers prouvent que Voſſius a tort de reprocher au ſon de l'*a* de manquer de douceur (*ſuavitate ferè deſtituitur*) ; mais il a raiſon quand il ajoute, *magnificentiâ aures propemodum percellit.*

Le ſon de l'*o* eſt plein, mais grave : pour le rendre plus clair dans le chant, on y mêle du ſon de l'*a*, comme lorſqu'on veut éclater ſur *vole ;* l'*é*, plus foible & moins volumineux, s'éclaircit de même dans l'*è* ouvert, en approchant du ſon de l'*a ;* l'*i* eſt plus grêle, plus dé-

licat que l'*é* ; l'*eu* eſt vague, mais ſonore ; l'*ou* eſt plus grave, mais moins foible que l'*u* ; l'*e* muet ou feminin eſt à peine un ſon.

O, *ſonum quidem habet vaſtum & aliquâ ratione magnificum ; longè tamen minùs quam* A : *nulla hac aptior littera ad ſignificandum magnorum animalium & ingentium corporum, ſeu vocem, ſeu ſonum.*

E, *non quidem gravem, ſed tamen clarum ſatis & elegantem habet ſonum :* E, *vocalis magis ſonora & magnifica quam* O, *minùs quam* A ; *quum & ſonum habeat obſcuriorem, & propemodùm in ipſis faucibus ſepultum.*

I, *nulla eſt clarior voce illâ : in levibus & argutis uſum habet præcipuum.*

Infimum dignitatis gradum tenet U *vocalis.* Iſaac Voſſius.

Dans les voyelles doubles, le premier ſon n'étant que paſſager, l'oreille n'eſt ſenſiblement affectée que du ſon final, ſur lequel la voix ſe déploie.

L'effet de la nazale eſt de terminer le

ſon fondamental par un ſon fugitif & harmonique qui réſonne dans le nez : ce ſon fugitif donne plus d'éclat à la voyelle ; il la ſoutient, il l'élève, & caractériſe l'*Harmonie* bruyante.

Luctantes ventos tempeſtatesque ſonoras.
Virg.

J'entends l'airain tonnant de ce peuple barbare.
Voltaire.

On voit dans le premier exemple combien Virgile a déféré au choix de l'oreille en employant l'épithète *ſonoras*, qui n'eſt point analogue à l'image *imperio premit*, en l'employant, dis-je, préférablement à *rebelles*, *frementes*, *minaces*, que l'image ſembloit demander. C'eſt la même raiſon du volume de l'*o*, qui lui a fait employer tant de fois dans ce vers,

Vox quoque per lucos vulgo exaudita ſilentes
Ingens.

L'abbé d'Olivet décide brève la voyelle nazale à la fin des mots, comme dans *urban*, *deſtin*, *Caton*. Il me ſemble au

contraire que le retentiſſement de la nazale en doit prolonger le ſon, du moins dans la déclamation ſoutenue, & partout où la voix a beſoin d'un appui.

La réſonnance de la nazale eſt interrompue par la ſucceſſion immédiate d'une voyelle, à moins que l'on n'aſpire celle-ci pour laiſſer retentir celle-là : *tyran-inflexible*, *deſtin-ennemi* ; mais cet hiatus que l'on a permis en Poéſie, eſt peut-être le plus dur à l'oreille, & celui de tous qu'on doit éviter avec le plus de ſoin.

Obſervons cependant que moins la nazale eſt ſonore, plus il eſt aiſé de l'éteindre, & par conſéquent moins l'aſpiration de la voyelle ſuivante eſt dure à l'oreille : auſſi ſe permet-on plus ſouvent la liaiſon d'une voyelle avec les nazales *on* & *un*, qu'avec les nazales *an* & *en* : *leçon utile*, *commun à tous*, ſont moins durs que *main habile*, *océan irrité*. Boileau lui-même a dit :

Le chardon importun hériſſa nos guérets.

Racine s'eſt permis dans Andromaque,

Pourquoi d'*un an entier* l'avons-nous différée ?

C'eſt une négligence.

Dans les monoſyllables *en*, *on*, *un*, le ſon de la nazale, pour éviter l'aſpiration, ſe réduit à une voyelle pure, ſuivie de l'*n* conſonne, qui s'en détache pour ſe lier avec la voyelle ſuivante : l'*u'n-&* *l'autre*, *l'o'n-aime*, *en-eſt-il ?* (Dans ce dernier exemple l'*e* qui précède l'*n*, a pris le ſon de l'*a* bref.) Toutefois il eſt mieux de conſerver à la nazale la liberté de retentir, en ne la plaçant devant une voyelle que dans les repos & les ſens ſuſpendus. Il n'y a que La Motte qui n'ait pas ſenti la dureté de ce vers :

Et le mien incertain encore.

C'eſt peu de conſulter, pour le choix, la beauté des ſons en eux-mêmes ; il faut encore y obſerver un mélange, une variété qui nous flatte. La monotonie eſt fatigante, même dans les paſſages, à plus forte raiſon dans les repos. Ce n'eſt pas que le même ſon répété ne plaiſe quelquefois. Quelle douceur, quelle grace,

dit Cicéron, ne ſent-on pas dans ces compoſés, *inſipientem*, *iniquum*, *tricipitem !* au lieu qu'il trouve de la rudeſſe dans *inſapientem*, *inæquum*, *tricapitem* : mais cette exception ne détruit pas la règle qui oblige à varier les ſons.

Dans nos vers on a fait une loi d'éviter la conſonance de deux hémiſtiches ; la même règle doit s'obſerver dans les repos des périodes : plus ces repos ſont variés, plus la proſe eſt harmonieuſe. Il y a une eſpèce de conſonance ſymétrique dont les latins faiſoient une grace de ſtyle, *ſimiliter cadens*, *ſimiliter deſinens* : cette ſymétrie peut avoir lieu quelquefois dans la proſe françoiſe, mais l'affectation en ſeroit puérile.

Il y a dans la proſe, comme dans les vers, des meſures qu'on appelle *nombres*, compoſées de deux ou trois ſons ; il faut éviter que les nombres voiſins l'un de l'autre s'appuient ſur les mêmes finales, comme dans ce vers de Boileau :

Du deſtin des latins prononcer les oracles.

Les conſonnes ne ſont pas des ſons, mais des articulations de ſons.

La parole a des doux & des forts, des ſons piqués, des ſons appuyés, des ſons flattés, comme la Muſique : il n'eſt donc point de conſonne qui miſe à ſa place ne contribue à l'*Harmonie* du diſcours ; mais la dureté bleſſe par-tout l'oreille. Or la dureté conſiſte, non pas dans ſa rudeſſe ou l'âpreté de l'articulation qui ſouvent eſt imitative ;

Tum ferri rigor atque argutæ lamina ſerræ.
Virg.

mais dans la difficulté qu'elle oppoſe à l'organe qui l'exécute. Le ſentiment réfléchi de la peine que doit avoir celui qui parle, nous fatigue nous-mêmes ; & voilà, dans ſa cauſe & dans ſon effet, ce que nous appelons *dureté de ſtyle.*

Ce vers raboteux que Boileau a fait dans le ſtyle de Chapelain,

Droite & roide eſt la côte, & le ſentier étroit,

reſſemble aſſez à ce qu'il exprime ; mais la prononciation en eſt un travail, & l'organe

l'organe y eſt à la gêne : en pareil cas, c'eſt par le mouvement qu'il faut peindre, & non par le froiſſement des ſyllabes.

Dans un chemin montant, ſablonneux, mal-aiſé,
Et de tous les côtés au ſoleil expoſé,
Six forts chevaux traînoient un coche.
L'équipage ſuoit, ſouffloit, &c.

La langue la plus douce ſeroit celle où la ſyllabe d'uſage n'auroit jamais qu'une conſonne, comme la ſyllabe phyſique ; car dans une ſyllabe compoſée de pluſieurs conſonnes qui ſemblent ſe preſſer autour d'une voyelle, *ſphynx*, *trop*, *Grecs*, *Cécrops*, la réunion précipitée de toutes ces articulations en un temps ſyllabique, rend l'action de l'organe pénible & confuſe ; & quoique chaque conſonne ait naturellement ſon *e* muet pour voyelle, l'intervalle inſenſible que laiſſe entre elles ce foible ſon, ne ſuffit pas pour les articuler diſtinctement l'une après l'autre. Cependant ce n'eſt pas aſſez qu'une langue ſoit douce : elle doit avoir de quoi

marquer le caractère de chaque idée ; & cela dépend ſur-tout des articulations molles ou fermes, rudes ou liantes, qu'elle nous préſente au beſoin. Par exemple, la réunion de deux conſonnes en une ſyllabe lui donne quelquefois plus de vigueur & d'énergie, comme de l'*f* & de l'*r* dans *frémir*, *friſſonner*, *frapper* ; *frendere*, *frangere*, *fragor* ; & du *t* avec l'*r*, comme dans ces vers du Taſſe tant de fois cités,

Chiama gli abiator de l'ombre eterne
Il rauco ſuon de la tartarea tromba.
Treman le ſpaziose atre caverne.

& comme dans ce vers de Virgile, que le Taſſe admiroit lui-même :

Convulſum remis, roſtris ſtridentibus æquor.

Ce n'eſt point là de la dureté, mais de cette âpreté que le même poète eſtimoit dans le Dante : *Queſta aſprezza ſente un non ſo che di magnifico e di grande.*

Ce n'eſt jamais, comme je l'ai dit, que le travail des organes de la parole qui gêne & fatigue l'oreille ; & c'eſt dans

les mouvemens combinés de ces organes, que ſe trouve la raiſon phyſique de l'eſpèce de ſympathie ou d'antipathie que l'on remarque entre les ſyllabes. *Voyez* ARTICULATION.

Si l'oreille eſt offenſée de la conſonance des voyelles, par la même raiſon elle doit l'être du retour ſubit & répété de la même articulation. Les latins avoient préféré pour cette raiſon *meridiem* à *medidiem*. Qu'en françois l'on traduisît ainſi le début des Paradoxes de Cicéron : « Brutus, j'ai ſouvent remarqué que quand Caton ton oncle opinoit dans le ſénat », cela ſeroit choquant & riſible. La fréquente répétition de l'*r* & de l'*s* eſt dure à l'oreille, ſur-tout dans des ſyllabes compliquées, où l'*s* ſiffle, où l'*r* frémit à la ſuite d'une autre conſonne. La Motte a corrigé dans une de ſes odes, *cenſeur ſage & ſincère*. Il auroit bien dû corriger auſſi :

Avide des affronts d'autrui.....
Travail toujours trop peu vanté.....
Les rois qu'après leur mort on loue.....

L'homme contre ſon propre vice.....
Ton amour-propre trop crédule.....

& une infinité de vers auſſi durs, ſur leſquels il avoit le malheureux talent de ſe faire illuſion.

Le ζ, qui bleſſoit l'oreille de Pindare, adouci dans notre langue, a quelquefois beaucoup de grace; mais dans une foule d'écrits modernes on l'a ridiculement affecté.

Les latins retranchoient l'*x* des mots compoſés, où il devoit être ſelon l'étymologie; & nous avons ſuivi cet exemple.

La répétition des dentales mouillées, *che* & *ge*, eſt déſagréable à l'oreille.

Mais écoutons; ce berger joue
Les plus amoureuſes chanſons. *La Motte.*

Les conſonnes les plus favorables à l'*Harmonie* ſont celles qui détachent le plus diſtinctement les ſons, & que l'organe exécute avec le plus d'aiſance & de volubilité : telles ſont les articulations ſimples de la langue avec le palais, de la langue avec les dents, de la lèvre

inférieure avec les dents, & des deux lèvres enſemble.

L'*l*, la plus douce des articulations, ſemble communiquer ſa molleſſe aux ſyllabes dures qu'elle ſépare. M. de Fénélon en a fait un uſage merveilleux dans ſon ſtyle. « On fit couler, dit Télémaque, des flots d'huile douce & luiſante ſur tous les membres de mon corps ». L'*l*, ſi j'oſe le dire, eſt elle-même comme une huile onctueuſe, qui, répandue dans le ſtyle, en adoucit le frottement ; & le retour fréquent de l'article *le*, *la*, *les*, qu'on reproche à notre langue, eſt peut-être ce qui contribue le plus à lui donner de la mélodie. Voyez quelle douceur l'*l* communique à ce demi-vers de Virgile :

Quæque lacus latè liquidos.

Le gazouillement de l'*l* mouillée peut ſervir quelquefois à l'*Harmonie* imitative, mais on en doit réſerver le fréquent uſage pour les peintures qui le demandent. L'articulation mouillée qui

termine le mot *règne*, ſeroit inſoutenable, ſi elle revenoit fréquemment.

Le mouillé foible de l'*l*, exprimé par ce caractère *y*, & dont nous avons fait une voyelle, parce qu'il eſt conſonne vocale, eſt la plus délicate de toutes les articulations : mais cette conſonne ſi douce eſt trop foible pour ſoutenir l'*e* muet, comme dans ces mots, *paye*, *eſſaye*; au lieu que jointe au ſon de l'*a*, comme dans *paya*, *déploya*, ou à telle autre voyelle ſonore, comme dans *foyer*, *citoyen*, *rayon*, elle eſt ſenſible & marque aſſez le nombre.

Par cette analyſe des articulations de la langue, on doit voir quelles ſont les liaiſons qui flattent ou qui bleſſent l'oreille.

La prononciation eſt une ſuite des mouvemens variés que l'organe exécute; & du paſſage pénible ou facile de l'un à l'autre, dépend le ſentiment de dureté ou de douceur dont l'oreille eſt affectée. *Collabantur verba ut inter ſe quam aptiſſimè cohæreant extrema cum primis* (Cicéron). Il faut donc examiner avec

ſoin quelles ſont les articulations ſympathiques ou antipathiques dans les mots déjà compoſés, afin d'en rechercher ou d'en éviter la rencontre dans le paſſage d'un mot à un autre. On ſait, par exemple, qu'il eſt plus facile à l'organe de doubler une conſonne en l'appuyant, que de changer d'articulation. Si l'on eſt libre de choiſir, on préférera donc pour initiale d'un mot la finale du mot qui précède : *Les Grecs-ſont nos modèles ; le ſoc-qui fend la terre :*

L'hymen-n'eſt pas toujours entouré de flambeaux.
Rac.

Il avoit de plant vif-fermé cette avenue.
La Font.

Si La Fontaine avoit mis *bordé* au lieu de *fermé*, l'articulation ſeroit plus pénible. Ainſi, Virgile ayant à faire entrer le mont *Tmolus* dans un vers, l'a fait précéder d'un mot qui finit par un *t* :

Nonne vides, croceos ut Tmolus odores.

On ſait que deux différentes labiales

de ſuite ſont pénibles à articuler ; on ne dira donc point, *Alep-fait le commerce*, *Jacob-vivoit*, *ſep-verdoyant*. Il en eſt ainſi de toutes les articulations fatigantes pour l'organe, & qu'avec la plus légère attention il eſt facile de reconnoître, en liſant ſoi-même à haute voix ce que l'on écrit.

L'étude que je propoſe paroît d'abord puérile : mais on m'avouera que les opérations de la nature ne ſont pas moins curieuſes dans l'homme que celles de l'induſtrie dans le flûteur du célèbre Vaucanſon ; & qui de nous a rougi d'aller examiner les reſſorts de cette machine ?

Au choix, au mélange des ſons, au ſoin de rendre les articulations faciles & de les placer au gré de l'oreille, les anciens joignoient les accens & les nombres.

L'accent proſodique eſt peu de choſe dans les langues modernes (*Voyez* ACCENT) ; mais elles ont leur accent expreſſif, leur modulation naturelle : par exemple, chaque langue interroge, ad-

mire, ſe plaint, menace, commande, ſupplie avec des intonations, des inflexions différentes. Une langue qui dans ce ſens-là n'auroit point d'accent, ſeroit monotone, froide, inanimée ; & plus l'accent eſt varié, ſenſible, mélodieux dans une langue, plus elle eſt favorable à l'Eloquence & à la Poéſie.

L'accent françois eſt peu marqué dans le langage ordinaire, la politeſſe en eſt la cauſe. Il n'eſt pas reſpectueux d'élever le ton, d'animer le langage ; & l'accent dans l'uſage du monde n'eſt pas plus permis que le geſte : mais, comme le geſte, il eſt admis dans la prononciation oratoire, plus encore dans la déclamation poétique, & de plus en plus, ſelon le degré de chaleur & de véhémence du ſtyle ; de manière que dans le pathétique de la Tragédie & dans l'enthouſiaſme de l'Ode, il eſt au plus haut point où le génie de la langue lui permette de s'élever. Mais c'eſt toujours l'ame elle-même qui imprime ce caractère à l'expreſſion de ſes mouvemens.

De là vient, par exemple, que notre Poéſie, aſſez vive dans le Drame, eſt un peu froide dans l'Epopée. Elle a une mélodie pour les ſentimens, elle n'en a point pour les images; & ſi mon obſervation eſt juſte, c'eſt une nouvelle raiſon pour nous de rendre l'Epopée auſſi dramatique qu'il eſt poſſible.

L'*Harmonie du ſtyle* dans notre langue ne dépend pas, autant que dans les langues anciennes, du mélange des ſons plus lents ou plus rapides, liés & ſoutenus par des articulations faciles & diſtinctes, qui marquent le nombre ſans dureté. Mais notre langue même, à une oreille délicate, offre encore ſenſiblement cette *Harmonie* élémentaire.

Commençons par avoir une idée nette & préciſe du rhythme, du nombre, & du mètre.

Le rhythme eſt dans la langue ce que dans la Muſique on appelle *Meſure*. Le nombre en eſt communément le ſynonyme; mais pour plus de clarté, on en fait l'eſpèce du rhythme. Ainſi, par

exemple, on dit que le vers ïambique & le vers trochaïque ont le même rhythme, & qu'ils ſont compoſés de nombres différens.

Dans le ſyſtême proſodique des anciens, la meſure avoit pluſieurs temps, & la ſyllabe un temps ou deux, ſelon qu'elle étoit brève ou longue. On eſt convenu de donner à la brève ce caractère ˘, & à la longue celui-ci ¯. Ces élémens proſodiques ſe combinoient diverſement, & ces combinaiſons faiſoient tel ou tel nombre ; en ſorte que les nombres ſe varioient ſans altérer la meſure : la valeur des notes étoit inégale, la ſomme des temps ne l'étoit pas, & chacun des pieds, ou nombres du vers, étoit l'équivalent des autres. Ainſi, dans le vers hexamètre, le rhythme étoit conſtant, & le mouvement varié.

Le mètre étoit une ſuite de certains nombres déterminés : il diſtinguoit les eſpèces de vers.

La meſure ou rhythme à trois temps n'a que trois combinaiſons, & ne pro-

duit que trois pieds ou nombres ; le tribrache, ⏑ ⏑ ⏑ ; le chorée ou trochée, – ⏑ ; & l'iambe, ⏑ –. La meſure à quatre temps ſe combine de cinq manières, en dactyle, – ⏑ ⏑ ; ſpondée, – – ; anapeſte, ⏑ ⏑ – ; amphibrache, ⏑ – ⏑ ; & dypyrriche, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

Les anciens avoient bien d'autres nombres, dont il ſeroit ſuperflu de parler ici. Or ces nombres, employés dans la proſe, lui donnoient une marche grave ou légère, lente ou rapide, au gré de l'oreille ; & ſans avoir, comme le vers, un rhythme précis & régulier, elle avoit des mouvemens analogues à ceux de l'ame.

« La Proſe, dit Cicéron, n'admet aucun battement de meſure, comme fait la Muſique ; mais toute ſon action eſt réglée par le jugement de l'oreille, qui alonge ou abrège les périodes (il pouvoit dire encore, qui les retarde ou les précipite), ſelon qu'elle y eſt déterminée par le ſentiment du plaiſir : c'eſt là ce qu'on appelle *Nombre* ». Or le même nombre tantôt ſatisfait pleinement l'o-

reille, tantôt lui laiſſe déſirer un nombre plus ou moins rapide, plus ou moins ſoutenu : Cicéron en donne des exemples ; & cette diverſité dans les ſentimens dont l'oreille eſt affectée, a le plus ſouvent pour principe l'analogie des nombres avec les mouvemens de l'ame, & le rapport des ſons avec les images qu'ils rappellent à l'eſprit.

Il y a donc ici deux ſortes de plaiſir, comme dans la Muſique. L'un, s'il eſt permis de le dire, n'affecte que l'oreille ; c'eſt celui qu'on éprouve à la lecture des vers d'Homère & de Virgile, même ſans entendre leur langue : il faut avouer que ce plaiſir eſt foible. L'autre eſt celui de l'expreſſion ; il intéreſſe l'imagination & le ſentiment, & il eſt ſouvent très-ſenſible.

Cicéron diviſe le diſcours en périodes & en inciſes ; il borne la période à vingt-quatre meſures, & l'inciſe à deux ou trois. D'abord, ſans avoir égard à la valeur des ſyllabes, il attribue la lenteur aux inciſes, & la rapidité aux périodes ; & en effet, plus les repos ſont fréquens, plus le ſtyle

ſemble devoir être lent dans ſa marche. Mais bientôt il conſidère la valeur des ſyllabes dont la meſure eſt compoſée, comme faiſant l'eſſence du nombre ; & avec raiſon : car ſi les repos, plus ou moins fréquens, donnent au ſtyle plus ou moins de lenteur ou de rapidité, la valeur des ſons qu'on y emploie ne contribue pas moins à le précipiter ou à le ralentir ; & il eſt évident qu'un même nombre de ſyllabes arrivera plus vîte au repos, s'il ſe précipite en dactyles, que s'il ſe traînoit en graves ſpondées. On ne doit donc perdre de vue, dans la théorie des nombres, ni la coupe des périodes, ni la valeur relative des ſons.

Tous les genres de Littérature n'exigent pas un ſtyle nombreux ; mais tous demandent, comme je l'ai dit, un ſtyle ſatisfaiſant pour l'oreille.

Quamvis enim ſuaves graveſque ſententiæ, tamen ſi inconditis verbis efferuntur, offendunt aures, quarum eſt judicium ſuperbiſſimum. Cic.

La diction philoſophique eſt affranchie

de la ſervitude des nombres : Cicéron la compare à une vierge modeſte & naïve qui néglige de ſe parer. « Cependant rien de plus *harmonieux*, dit-il, que la proſe de Démocrite & de Platon ». C'eſt un avantage que la raiſon, la vérité même ne doit pas dédaigner. Il eſt inconteſtable que dans un genre d'écrire où le terme qui rend l'idée avec préciſion eſt quelquefois unique, où la vérité n'a qu'un point qui ſouvent même eſt indiviſible, il n'y a pas à balancer entre l'*Harmonie* & le ſens ; mais il eſt rare qu'on en ſoit réduit à ſacrifier l'un à l'autre ; & celui qui ſait manier ſa langue, trouve bien l'art de les concilier.

Cicéron demande pour le ſtyle de l'Hiſtoire des périodes nombreuſes, ſemblables, dit-il, à celles d'Iſocrate ; mais il ajoute que ces nombres fatigueroient bientôt l'oreille, s'ils n'étoient pas interrompus par des inciſes. Ce mélange a de plus l'avantage de donner au récit plus d'aiſance & de naturel : or quand on eſt obligé, comme l'hiſtorien, de dire la

vérité & de ne dire que la vérité, l'on doit éviter avec ſoin tout ce qui reſſemble à l'artifice. Quintilien donne pour modèle à l'Hiſtoire la douceur du ſtyle de Xénophon, « ſi éloignée, dit-il, de toute affectation, & à laquelle aucune affectation ne pourra jamais atteindre ».

Il en eſt du ſtyle oratoire comme de la narration hiſtorique : la proſe n'en doit être ni tout à fait dénuée de nombres, ni tout à fait nombreuſe ; mais dans les morceaux pathétiques ou de dignité, Cicéron veut qu'on emploie la période. « On ſent bien, dit-il en parlant de ſes péroraiſons, que ſi je n'y ai pas attrapé le nombre, j'ai fait ce que j'ai pu pour en approcher ». Cependant il conſeille à l'orateur d'éviter la gêne : elle éteindroit le feu de ſon action & la vivacité des ſentimens qui doivent l'animer ; elle ôteroit au diſcours ce naturel précieux, cet air de candeur, qui gagne la confiance, & qui ſeul a droit de perſuader.

Quant aux inciſes, il recommande qu'on les travaille avec ſoin. « Moins elles

elles ont d'étendue & d'apparence, plus l'*Harmonie* s'y doit faire ſentir ; c'eſt même dans ces occaſions qu'elle a le plus de force & de charme ». Or il entend par *Harmonie*, la meſure & le mouvement qui plaiſent le plus à l'oreille.

On voit combien ces préceptes ſont vagues ; & il faut avouer qu'il eſt difficile de donner des règles au ſentiment. Toutefois les principes de l'*Harmonie* du ſtyle doivent être dans la nature : chaque penſée a ſon étendue, chaque image ſon caractère, chaque mouvement de l'ame ſon degré de force & de rapidité. Tantôt la penſée eſt comme un arbre touffu dont les branches s'entrelacent ; elle demande le développement de la période : tantôt les traits de lumière dont l'eſprit eſt frappé, ſont comme autant d'éclairs qui ſe ſuccèdent rapidement ; l'inciſe en eſt l'image naturelle. Le ſtyle coupé convient encore mieux aux mouvemens tumultueux de l'ame : c'eſt le langage du pathétique véhément & paſſionné ; & quoique le ſtyle périodique ait plus d'impulſion à

raiſon de ſa maſſe, le ſtyle coupé ne laiſſe pas d'avoir quelquefois autant & plus de vîteſſe : celà dépend des nombres qu'on y emploie.

Il eſt reconnu que dans toutes les langues le ſtyle coupé, le ſtyle périodique, ſont au choix de l'écrivain, quant aux ſuſpenſions & aux repos ; mais toutes les langues, & en particulier la nôtre, ont-elles des temps appréciables, des quantités relatives, des nombres enfin déterminés ? *Voyez* PROSODIE.

Il eſt du moins bien décidé qu'elles ont toutes des ſyllabes plus ou moins ſuſceptibles de lenteur ou de vîteſſe ; & cette variété ſuffit à l'*Harmonie* de la Proſe.

La gêne de notre ſyntaxe eſt effrayante pour qui ne connoît pas encore les ſoupleſſes & les reſſources de la langue ; l'inverſion, qui donnoit aux anciens l'heureuſe liberté de placer les mots dans l'ordre le plus *harmonieux*, nous eſt preſque abſolument interdite. Mais cette difficulté même n'a pas rebuté les écrivains doués d'une oreille ſenſible ; & ils ont

ſu trouver, au beſoin, des nombres analogues au ſentiment, à la penſée, au mouvement de l'ame qu'ils vouloient exprimer.

Il ſeroit peut-être impoſſible de rendre l'*Harmonie* continue dans notre Proſe : les bons écrivains ne ſe ſont attachés à peindre la penſée, que dans les mots dont l'eſprit & l'oreille devoient être vivement frappés. C'eſt auſſi à quoi ſe bornoit l'ambition des anciens ; & l'on va voir quel effet produiſent dans le ſtyle des nombres placés à propos.

Fléchier, dans l'oraiſon funèbre de M. de Turenne, termine ainſi la première période : « Pour louer la vie & pour déplorer la mort dŭ sāge ĕt văillānt Māchăbēĕ ». S'il eût dit, *du vaillant & ſage Macchabée ;* s'il eût dit, *pour louer la vie du ſage & vaillant Macchabée, & pour déplorer ſa mort ;* la période n'avoit plus cette majeſté ſombre qui en fait le caractère : la cauſe phyſique en eſt dans la ſucceſſion de l'ïambe, de l'anapeſte, & du dichorée, qui n'eſt plus la même

dès que les mots ſont tranſpoſés. On doit ſentir en effet que de ces nombres les deux premiers ſe ſoutiennent, & que les deux derniers, en s'écoulant, ſemblent laiſſer tomber la période avec la négligence & l'abandon de la douleur. « Cet homme, ajoute l'orateur, cet homme que Dieu avoit mis autour d'Iſraël, comme un mur d'airain, où ſe brisèrent tant de fois toutes les forces de l'Aſie.., venoit tous les ans, comme les moindres iſraélites, réparer, avec ſes mains triomphantes, les ruines du ſanctuaire ». Il eſt aiſé de voir avec quel ſoin l'analogie des nombres, relativement aux images, eſt obſervée dans tous ces repos : pour fonder un mur d'*aīraīn*, il a choiſi le grave ſpondée; & pour réparer les ruines du ſanctuaire, quels nombres majeſtueux il a pris ! Si vous voulez en mieux ſentir l'effet, ſubſtituez à ces mots des ſynonymes qui n'aient pas la même cadence ; ſuppoſez *victorieuſes* à la place de *triomphantes* ; *temple*, au lieu de *ſanctuaire* : « *Il venoit tous les ans, comme les moindres iſraé-*

lites, *réparer avec ſes mains victorieuſes les ruines du temple* » : vous ne retrouverez plus cette *Harmonie* qui vous a frappé. « Ce vaillant homme, repouſſant enfin avec un courage invincible les ennemis qu'il avoit réduits à une fuite honteuſe, reçut le coup mortel, & demeura comme enſeveli dans ſon triomphe». Que ce ſoit par ſentiment ou par choix que l'orateur a peint cette mort imprévue par deux ïambes & un ſpondée, *rĕçūt lă coūp mōrtēl*, & qu'il a oppoſé la rapidité de cette chute, *cōmme ēnſĕvĕlĭ*, à la lenteur de cette image, *dāns sōn trĭōmphĕ*, où deux nazales ſourdes retentiſſent lugubrement, il n'eſt pas poſſible d'y méconnoître l'analogie des nombres avec les idées. Elle n'eſt pas moins ſenſible dans la peinture ſuivante : « Au premier bruit de ce funeſte accident, toutes les villes de la Judée furent émues, des ruiſſeaux de larmes coulèrent de tous les yeux des habitans ; ils furent quelque temps ſaiſis, muets, immobiles : un effort de douleur rompant enfin ce long & morne ſilence,

d'une voix entrecoupée de ſanglots, que formoient dans leurs cœurs la triſteſſe, la piété, la crainte, ils s'écrièrent : *Comment eſt mort cet homme puiſſant qui ſauvoit le peuple d'Iſraël ?* A ces cris, Jéruſalem redoubla ſes pleurs, les voûtes du temple s'ébranlèrent, le Jourdain ſe troubla, & tous ſes rivages retentirent du ſon de ces lugubres paroles : *Comment eſt mort cet homme puiſſant*, &c. » Avec quel ſoin l'orateur a coupé, comme par des ſoupirs, ces mots, *ſaiſis*, *muets*, *immobiles !* Comme les deux dactyles renverſés expriment bien l'impétuoſité de la douleur, & les deux ſpondées qui les ſuivent, l'effort qu'elle fait pour éclater ! Comme la lenteur & la réſonnance de ſons rendent bien l'image de *ce long & morne ſilence !* Comme le dipyrriche & le dactyle, ſuivis d'un ſpondée, peignent vivement les pleurs de Jéruſalem ! Comme le mouvement renverſé de l'iambe & du chorée dans *s'ĕbrānlērĕnt*, eſt analogue à l'action qu'il exprime ! Combien plus frappante encore eſt l'*Harmonie* imitative

dans ces mots : « *Le Jourdain ſe troubla, & ſes rivages retentirent du ſon de ces lugubres paroles* » !

Boſſuet n'a pas donné une attention auſſi ſérieuſe au choix des nombres : ſon *Harmonie* eſt plutôt dans la coupe des périodes, briſées ou ſuſpendues à propos, que dans la lenteur ou la rapidité des ſyllabes ; mais ce qu'il n'a preſque jamais négligé dans les peintures majeſtueuſes, c'eſt de donner des appuis à la voix ſur des ſyllabes ſonores & ſur des nombres impoſans.

« Celui qui règne dans les cieux, de qui relèvent tous les Empires, à qui ſeul appartient la gloire, la majeſté, l'indépendance, &c. » Qu'il eût placé *l'indépendance* avant *la gloire* & *la majeſté*, que devenoit l'*Harmonie* ? « Il leur apprend, dit-il en parlant des rois, il leur apprend leurs devoirs d'une manière ſouveraine & digne de lui ». Qu'il eût dit ſeulement *d'une manière digne de lui*, ou *d'une manière abſolue & digne de lui*, l'expreſſion perdoit ſa gravité : c'eſt le ſon

déployé ſur la pénultième de *ſouveraine* qui en fait la pompe.

« Si elle eut de la joie de régner ſur une grande nation, dit-il de la reine d'Angleterre, c'eſt parce qu'elle pouvoit contenter le déſir immēnſe qui ſans ceſſe la ſollicitoit à faire du bien ». Retranchez l'épithète *immenſe*, ſubſtituez-y celle d'*extrême*, ou telle autre qui n'aura pas cette nazale volumineuſe, l'expreſſion ne peindra plus rien.

Examinons du même orateur le tableau qui termine l'oraiſon funèbre du grand Condé. « Nobles rejetons de tant de rois, lumières de la France, mais aujourd'hui obſcurcies & couvertes de votre douleur comme d'un nuage, venez voir le peu qui vous reſte d'une ſi auguſte naiſſance, de tant de grandeur, de tant de gloire. Jetez les yeux de toutes parts. Voilà tout ce qu'a pu faire la magnificence & la piété pour honorer un héros. Des titres, des inſcriptions, vaines marques de ce qui n'eſt plus; des figures qui ſemblent pleurer autour d'un tombeau, & de fra-

giles images d'une douleur que le temps emporte avec tout le reſte ; des colonnes qui ſemblent vouloir porter juſqu'au ciel le magnifique témoignage de votre néant ». Quel exemple du ſtyle *harmonieux ! Obſcurcies & couvertes de votre douleur* n'auroit peint qu'à l'imagination ; *comme d'un nuage* rend le tableau ſenſible à l'oreille. Boſſuet pouvoit dire, *les déplorables reſtes d'une ſi auguſte naiſſance* ; mais pour exprimer ſon idée il ne lui falloit pas de grands ſons ; il a préféré *le peu qui reſte*, & a réſervé la pompe de l'*Harmonie* pour la *naiſſance*, *la grandeur*, & *la gloire*, qu'il a fait contraſter avec ces foibles ſons. La même oppoſition ſe fait ſentir dans ces mots, *vaines marques de ce qui n'eſt plus.* Quoi de plus expreſſif à l'oreille que ces figures qui ſemblent pleurer *āutōur d'ūn tōmbeāu !* c'eſt la lenteur d'une pompe funèbre. Et qu'on ne diſe pas que le haſard produit ces effets : on découvre par-tout, dans les bons écrivains, les traces du ſentiment ou de la réflexion : ſi ce n'eſt

point l'art, c'eſt le génie ; car le génie eſt l'inſtinct des grands hommes. Il ſuffit de lire ces paroles de Fléchier dans la péroraiſon de Turenne : « Ce grand homme étendu ſur ſes propres trophées, ce corps pâle & ſanglant auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé » ; il ſuffit de les lire à haute voix, pour ſentir l'*Harmonie* qui réſulte de cette longue ſuite de ſyllabes triſtement ſonores, terminée tout à coup par ce dypyrriche, *quĭ l'ă frăppĕ*. Dans le même endroit, au lieu *de la religion & de la patrie ēplŏrēĕ*, que l'on diſe, *de la religion & de la patrie en pleurs*, il n'y a plus aucune *Harmonie* ; & cette différence, ſi ſenſible pour l'oreille, dépend d'un dichorée ſur lequel tombe la période : effet ſingulier de ce nombre, dont on peut voir l'influence dans preſque tous les exemples que je viens de citer, & qui, dans notre langue, comme dans celle des latins, conſerve ſur l'oreille le même empire qu'il exerçoit du temps de Cicéron.

Je n'ai fait ſentir que les effets d'une

Harmonie majeſtueuſe & ſombre, parce que j'en ai pris les modèles dans des diſcours où tout reſpire la douleur. Mais dans les momens tranquilles, dans la peinture des émotions de l'ame, dans les tableaux naïfs & touchans, l'Eloquence françoiſe a mille exemples du pouvoir & du charme de l'*Harmonie*. Liſez ces deſcriptions ſi douces que la plume de Fénélon a répandues dans le Télémaque; liſez les diſcours enchanteurs que le touchant Maſſillon adreſſoit à un jeune roi: vous verrez combien la mélodie des paroles ajoute à l'éloquence de la vertu.

Le Poème épique exigeroit tous les charmes de l'*Harmonie*; mais par malheur nous avons peu de Poèmes en proſe que l'on puiſſe citer comme des modèles du ſtyle *harmonieux*: il ſemble que les traducteurs n'aient pas même eu la penſée de ſubſtituer à l'*Harmonie* des poètes anciens, les nombres & les mouvemens dont notre langue étoit ſuſceptible: cependant on en trouve plus d'un exemple dans la traduction du *Paradis*

perdu & dans celle de l'*Iliade*; & quoi qu'en diſent les partiſans trop zélés de nos vers, lorſque dans *Homère* la terre eſt ébranlée d'un coup du trident de Neptune, l'effroi de Pluton qui *s'élance de ſon trône*, eſt mieux peint par ces mots de madame Dacier que par l'hémiſtiche de Boileau, *Pluton ſort de ſon trône.* Et lorſqu'elle dit des enfers : « Cet affreux ſéjour, *demeure éternelle des ténèbres & de la mort*, abhorré des hommes & craint même des dieux » ; ſa proſe me ſemble, même du côté de l'*Harmonie*, au deſſus des vers,

Cet empire odieux
Abhorré des mortels & craint même des dieux,

où l'on ne trouve rien de ſemblable à ces nombres, *demeure éternelle des ténèbres & de la mort.*

L'auteur du *Télémaque* excelle dans les ſituations paiſibles : ſa proſe mélodieuſe & tendre exprime le caractère de ſon ame, la douceur & l'égalité ; mais dans les momens où l'expreſſion deman-

deroit des mouvemens bruſques & rapides, ſon ſtyle n'y répond pas aſſez.

C'eſt ſur-tout dans le récit que le poète doit rechercher les nombres : ils ajoutent au coloris des peintures un degré de vérité qui les rend mobiles & vivantes. Par-là les plus petits objets deviennent intéreſſans : une paille, une feuille qui voltige dans un vers, nous étonne & nous charme l'oreille.

Sæpè levem paleam & frondes volitare caducas.

Mais dans le ſtyle paſſionné, c'eſt à la coupe des périodes qu'il faut s'attacher ; c'eſt de là que dépend eſſentiellement l'imitation des mouvemens de l'ame.

Me me, adſum qui feci : in me convertite ferrum,
O Rutuli ! mea fraus omnis : nihil iſte nec auſus,
Nec potuit. Virg.

L'impatience, la crainte de Niſus pouvoit-elle être mieux exprimée ? Quoi de plus vif, de plus preſſant que cet ordre de Jupiter ?

Vade, age, Nate, voca zephiros, & labere pennis.

Voyez au contraire dans le monologue d'Armide, l'effet des mouvemens interrompus :.

Frappons... Ciel ! qui peut m'arrêter ?
Achevons... Je frémis. Vengeons-nous... Je ſoupire.

Eſt-ce ainſi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.
Plus je le vois, plus ma vengeance eſt vaine.
Mon bras tremblant ſe refuſe à ma haîne.

Ah, quelle cruauté de lui ravir le jour !
A ce jeune héros tout cède ſur la terre.
Qui croiroit qu'il fût né ſeulement pour la guerre ?
Il ſemble être fait pour l'amour.

Dans tout ce que je viens de dire en faveur de notre langue, pour encourager les poètes à y chercher la double *Harmonie* des ſons & des mouvemens, je n'ai propoſé que la ſimple analogie des nombres avec le caractère de la penſée. La reſſemblance réelle & ſenſible des ſons & des mouvemens de la langue avec ceux de la nature, cette *Harmonie* imitative qu'on appelle *Onomatopée*, & dont nous voyons des exemples dans les anciens, n'eſt preſque pas

permiſe à nos poètes. La raiſon en eſt, que dans la formation des langues grecque & latine l'oreille avoit été conſultée, au lieu que les langues modernes ont pris naiſſance dans des temps de barbarie où l'on parloit pour le beſoin & nullement pour le plaiſir. En général, plus les peuples ont eu l'oreille ſenſible & juſte, plus le rapport des ſons avec les choſes a été obſervé dans l'invention des termes. La dureté de l'organe a produit les langues âpres & rudes ; l'exceſſive délicateſſe a produit les langues foibles, ſans énergie, ſans couleur. Or une langue qui n'a que des ſyllabes âpres & fermes, ou que des ſyllabes molles & liantes, a le défaut d'un monocorde. C'eſt de la variété des voyelles & des articulations que dépend la fécondité d'une belle *Harmonie*. Dire d'une langue qu'elle eſt douce ou qu'elle eſt forte, c'eſt dire qu'elle n'a qu'un mode; une langue riche les a tous. Mais ſi les divers caractères de fermeté & de molleſſe, de douceur & d'âpreté, de viteſſe & de lenteur, y

ſont répandus au haſard, elle exige de l'écrivain une attention continuelle, & une adreſſe prodigieuſe pour ſuppléer au peu d'intelligence & de ſoin qu'on a mis dans la formation de ſes élémens; & ce qu'il en coûtoit aux Démoſthènes & aux Platon, avec la plus belle des langues, doit nous conſoler de ce qu'il nous en coûte.

Il n'eſt facile dans aucune langue de concilier l'*Harmonie* avec les autres qualités du ſtyle; & ſi l'on veut imaginer une langue qui peigne naturellement, il faut la ſuppoſer, non pas formée ſucceſſivement & au gré du peuple, mais compoſée enſemble & de concert par un métaphyſicien comme Locke, un poète comme Racine, & un grammairien comme du Marſais. Alors on voit éclore une langue à la fois philoſophique & poétique, où l'analogie des termes avec les choſes eſt ſenſible & conſtante, non ſeulement dans les couleurs primitives, mais dans les nuances les plus délicates; de manière que les ſynonymes en ſont graduës du rapide au lent, du fort au foible,

foible, du grave au léger, &c. Au ſyſtême naturel & fécond de la génération des termes, depuis la racine juſqu'aux derniers rameaux, ſe joint une richeſſe prodigieuſe de figures & de tours, une variété infinie dans les mouvemens, dans les tons, dans le mélange des ſons articulés & des quantités proſodiques, par conſéquent une extrême facilité à tout exprimer, à tout peindre. Ce grand ouvrage une fois achevé, je ſuppoſe que les inventeurs donnaſſent pour eſſais quelques morceaux traduits d'Homère, d'Anacréon, de Virgile, de Tibulle, de Milton, de l'Arioſte, de Corneille, de La Fontaine : d'abord ce ſeroient autant de griffes qu'on s'amuſeroit à expliquer à l'aide des livres élémentaires ; peu à peu on ſe familiariſeroit avec la langue nouvelle, on en ſentiroit tout le prix : on auroit même, par la ſimplicité de ſa méthode, une extrême facilité à l'apprendre ; & bientôt, pour la première fois, on goûteroit le plaiſir de parler un langage qui n'auroit eu ni le peuple

pour inventeur, ni l'uſage pour arbitre, & qui ne ſe reſſentiroit ni de l'ignorance de l'un ni des caprices de l'autre. Voilà un beau ſonge, me dira-t-on : je l'avoue ; mais ce ſonge m'a ſemblé propre à donner l'idée de ce que j'entends par l'*Harmonie* d'une langue ; & tout l'art du ſtyle *harmonieux* conſiſte à rapprocher, autant qu'il eſt poſſible, de ce modèle imaginaire, la langue dans laquelle on écrit.

HIATUS. L'*Hiatus* eſt quelquefois doux & quelquefois dur à l'oreille : les latins, du temps de Cicéron, l'évitoient, même dans le langage familier : les grecs n'avoient pas tous le même ſcrupule ; on blâmoit Théophraſte de l'avoir porté à l'excès. « Si Iſocrate, ſon maître, lui en a donné l'exemple, dit Cicéron, Thucydide n'a pas fait de même ; & Platon, écrivain encore plus illuſtre, a négligé cette délicateſſe » (lui dont l'élocution, dit Quintilien, *eſt d'une beauté divine & comparable à celle d'Homère*). Ce-

pendant ce concours de voyelles que Platon s'étoit permis, non ſeulement dans ſes écrits philoſophiques, mais dans une harangue de la plus ſublime beauté, Démoſthène l'évitoit avec ſoin : c'étoit donc une queſtion indéciſe parmi les anciens, ſi l'on devoit ſe permettre ou s'interdire l'*Hiatus*.

Pour nous, à qui leur manière de prononcer eſt inconnue, prenons l'oreille pour arbitre.

J'ai dit que l'*Hiatus* eſt quelquefois doux, quelquefois dur ; & l'on va s'en apercevoir. Les accens de la voix peuvent être tour à tour détachés ou coulés comme ceux de la flûte, & l'articulation eſt à l'organe ce que le coup de langue eſt à l'inſtrument : or la modulation du ſtyle, comme celle du chant, exige tantôt des ſons coulés, & tantôt des ſons detachés, ſelon le caractère du ſentiment ou de l'image que l'on veut peindre ; donc, ſi la comparaiſon eſt juſte, non ſeulement l'*Hiatus* eſt quelquefois permis, mais il eſt ſouvent agréable : c'eſt au ſen-

timent à le choiſir, c'eſt à l'oreille à marquer ſa place. Nous ſommes déjà ſûrs qu'elle ſe plaît à la ſucceſſion immédiate de certaines voyelles : rien n'eſt plus doux pour elle que ces mots, *Danaé*, *Laïs*, *Dea*, *Leo*, *Ilia*, *Thoas*, *Leucothoé*, *Phaon*, *Léandre*, *Actéon*, &c. Le même *Hiatus* ſera donc mélodieux dans la liaiſon des mots : car il eſt égal pour l'oreille que les voyelles ſe ſuccèdent dans un ſeul mot, ou d'un mot à un autre. Il y avoit peut-être chez les anciens une eſpèce de baîllement dans l'*Hiatus*; Mais s'il y en a chez nous, il eſt inſenſible, & la ſucceſſion de deux voyelles ne me ſemble pas moins continue & facile dans *il y-a*, *il a-été-à*, que dans *Ilia*, *Danaé*, *Méleagre*.

Nous éprouvons cependant qu'il y a des voyelles dont l'aſſemblage déplaît : *a-u*, *o-i*, *a-an*, *a-en*, *o-un*, ſont de ce nombre; & l'on en trouve la cauſe phyſique dans le jeu même de l'organe. Mais deux voyelles dont les ſons ſe modifient par des mouvemens que l'organe exé-

cute facilement, comme dans *Ilia*, *Clio*, *Danaé*, non ſeulement ſe ſuccèdent ſans dureté, mais avec beaucoup de douceur.

L'*Hiatus* d'une voyelle avec elle-même eſt toujours dur à l'oreille : il vaudroit mieux ſe donner, même en proſe, la licence que Racine a priſe, quand il a dit, *j'écrivis en Argos*, que de dire *j'écrivis à Argos*. C'eſt encore pis lorſque l'*Hiatus* eſt redoublé, comme dans *il alla à Athènes*.

On voit par-là qu'on ne doit ni éviter ni employer différemment l'*Hiatus* dans la proſe. Il étoit permis anciennement dans les vers ; on l'en a banni, par une règle à mon gré trop générale & trop ſévère. La Fontaine n'en a tenu compte, & je crois qu'il a eu raiſon.

Du reſte, parmi les poètes qui obſervent cette regle en apparence, il n'y en a pas un qui ne la viole en effet, toutes les fois que l'*e* muet final ſe trouve entre deux voyelles ; car cet *e* muet

s'élide, & les ſons des deux voyelles ſe ſuccèdent immédiatement.

Hector tomba ſous lui, Troy'expira ſous vous...
Allez donc, & portez cette joi' à mon frere.
Racine.

Il y a peu d'*Hiatus* auſſi rudes que celui de ces deux vers: la règle qui permet cette éliſion & qui défend l'*Hiatus*, eſt donc une règle capricieuſe, & auſſi peu d'accord avec elle-même, qu'avec l'oreille qu'elle prive d'une infinité de douces liaiſons.

HISTOIRE. Cicéron l'a définie: *Le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'école de la vie, la meſſagère de l'antiquité* (a). Ce n'eſt là que le développement de l'idée que nous avons tous, au moins confuſément, de ce grand moyen de lier par le ſouvenir les générations & les

(a) *Hiſtoria teſtis temporum, lux veritatis, vita memoriæ, magiſtra vitæ, nuncia vetuſtatis.* De Or. l. 2.

âges. Mais combien cette idée ne devient-elle pas plus ſenſible à tous les eſprits, & de quelle reconnoiſſance n'eſt-on pas ému pour les ſervices que les Lettres rendent au genre humain, lorſqu'on jette les yeux ſur le tableau de ſon exiſtence?

On voit d'abord le monde entier couvert de ténèbres impénétrables, & les nations répandues ſur la ſurface de la terre, non ſeulement inconnues l'une à l'autre, mais inconnues à elles-mêmes, paſſer ſans laiſſer de veſtiges, & ſe précipiter ſucceſſivement, d'âge en âge, dans cet immenſe abîme de l'oubli.

Vient le temps où l'Egypte, la Phénicie, la Chaldée inventent l'art de conſerver de leur exiſtence paſſée quelques traces de ſouvenir. Le petit peuple de la Paleſtine poſsède auſſi, dans les livres ſaints, les titres de ſon origine & le récit de ſes aventures. Mais ces premières lueurs de l'*Hiſtoire* n'éclairent çà & là que quelques points iſolés de l'eſpace. Ce n'eſt que cinq ou ſix cents ans après

Moïſe & Joſué, que, dans les poèmes d'Homère, l'*Hiſtoire* commence à répandre quelque clarté foible & douteuſe, ſur la Grèce, ſur la Phrygie, & ſur les côtes de l'orient ; & cinq ſiècles s'écouleront encore, avant que dans la Grèce même elle brille avec plus d'éclat.

C'eſt là qu'elle paroît enfin comme un aſtre dont les rayons s'étendent ſur des régions éloignées. C'eſt par les grecs que l'Egypte eſt connue ; & en même temps que leurs armées pénètrent dans l'Aſie, l'*Hiſtoire*, qui les accompagne, révèle au monde le ſecret de l'exiſtence des empires, qui, du Nil au fond de l'Euxin, ſe ſont ſuccédé l'un à l'autre, ſans que ni leur ſplendeur, ni le bruit de leur chûte ait encore averti l'Europe de ces grandes révolutions. Mais tandis que les entrepriſes de Xercès, la campagne de Xénophon, les guerres d'Alexandre font connoître la Perſe & l'Inde, le vaſte continent du Nord reſte couvert d'une profonde nuit ; & les bretons, les germains, les gaulois ne ſavent du paſſé que ce

qui leur en eſt tranſmis dans les chanſons de leurs poètes. *Carminibus antiquis*, dit Tacite, *quod unum apud illos memoriæ & annalium genus eſt.* De morib. Germ.

Les Lettres paſſent en Italie. Les conquérans du monde apprennent à dépeindre les uſages, les mœurs, la diſcipline, le génie des nations ; & non ſeulement l'Italie, le ſiége de leur domination, devient illuſtre dans leurs annales, mais tout ce qui leur eſt ſoumis a du moins le triſte avantage de participer à leur célébrité. Ils ravagent & ils décrivent ; & à meſure que les Scipions renverſent Numance & Carthage, que Marius bat les Numides, que Lucullus & Pompée étendent les conquêtes des romains en Aſie, que Céſar ſubjugue les Gaules, que les armées d'Auguſte réduiſent le dace & le parthe, & ſoumettent la Germanie, que celles de Titus, ſous la conduite d'Agricola, vont forcer les bretons dans leurs derniers aſiles ; l'*Hiſtoire*, qui ſemble marcher à la ſuite des armées,

éclaire les champs de bataille, &, parmi les ravages & les debris, obſerve les mœurs des nations vaincues, & ramaſſe les monumens qui atteſtent leur antiquité.

Lorſqu'à ſon tour Rome ſuccombe & qu'elle eſt la proie des barbares, l'*Hiſtoire* éprouve une longue éclipſe; & les ténèbres de l'ignorance, où tout le globe eſt replongé, ſemblent avoir éteint tous les rayons de ſa lumière. Mais à la renaiſſance des Lettres, on retrouve ſous les ruines du bas empire les étincelles du feu ſacré : les grecs ont conſervé le ſouvenir des révolutions dont l'Orient a été le théâtre; & en même temps tous les peuples du couchant & du nord, moins abrutis & plus curieux de ſavoir ce qu'ils ont été, commencent à ſe demander à eux-mêmes quelle a été leur origine, par quelles fortunes diverſes leur aïeux ont paſſé; & à chercher, dans les archives de leurs pactes & de leurs lois, les traces de leur exiſtence.

Dès lors on voit le flambeau de l'*Hiſtoire* éclairer tout notre hémiſphère

& bientôt porter ſa lumière ſur un hémiſphère inconnu. La Chine & l'Inde tranſmettent à l'Europe les preuves de cette antiquité atteſtée dans leurs annales, & qui ſe perd dans la nuit des temps.

Ainſi, la guerre & le commerce, les conquêtes & les voyages, l'ambition & l'avarice ont ſucceſſivement étendu ſur le globe les découvertes de l'*Hiſtoire* ; & l'on peut dire que c'eſt en traits de ſang qu'elle a tracé ſa mappe-monde. Mais oublions ce qu'il en a coûté, & ne ſongeons qu'à rendre utile & ſalutaire aux hommes cette expérience héréditaire que le préſent dépoſe & lègue aux ſiècles à venir.

Dans tous les arts, la première règle eſt d'en bien connoître l'objet : car ſi l'intention de l'artiſte eſt une fois bien décidée, & dirigée droit à ſon but, elle ſera ſon guide dans le choix des moyens & dans l'uſage qu'il en doit faire. L'objet immédiat de la Poéſie eſt de ſéduire ; celui de l'Eloquence eſt de perſuader ; celui de la Philoſophie eſt de chercher la

vérité dans la nature & l'eſſence des choſes ; celui de l'*Hiſtoire* eſt de la démêler dans les faits dignes de mémoire, & d'en perpétuer le ſouvenir en ce qu'il a d'intéreſſant.

De tous les attributs, le plus eſſentiel à l'*Hiſtoire*, c'eſt donc la vérité, & la vérité intéreſſante. Mais la vérité ſuppoſe l'inſtruction, le diſcernement, la ſincérité, l'équité. Or l'inſtruction eſt incertaine, le diſcernement difficile, la ſincérité rare ; & ce déſintéreſſement abſolu, cette liberté de l'eſprit & de l'ame, cette pleine impartialité qui caractériſe un témoin fidèle, ne ſe trouve preſque jamais. Auſſi voit-on l'*Hiſtoire* altérer ſi ſouvent & ſi diverſement la vérité de ſes récits, qu'on eſt tenté de la définir comme on a défini la Rénommée,

La meſſagère indifférente
Des vérités & des erreurs.

Des temps reculés & obſcurs, elle aura peu de choſe à dire, ſi elle veut être digne de foi ; mais ſa reſſource eſt le

ſilence. Des temps moins éloignés & plus connus, du préſent même, elle a ſouvent bien de la peine à découvrir, ſoit dans les faits, ſoit dans les hommes, la vérité qui l'intéreſſe; mais ſa ſauve-garde eſt le doute. Il eſt toujours ſi décent de paroître ignorer ce qu'on ne ſait pas !

A l'égard du diſcernement, il ſeroit injuſte d'imputer à l'*Hiſtoire* les erreurs où elle eſt induite par l'impoſante gravité des témoignages & des indices : l'on ſait bien que le plus ſouvent, ſoit dans l'intérieur des conſeils, ſoit dans le tumulte des armes, ſoit dans le labyrinthe des intrigues de cour, ſoit au fond de l'ame des hommes, en obſervant même avec ſoin les reſſorts des événemens, elle ne peut guère acquérir une certitude infaillible : ſi dans le calcul des probabilités, dans l'examen des vraiſemblances, elle a choiſi du moins le plus croyable des poſſibles, elle a fait tout ce qu'on peut attendre de la prudence humaine en faveur de la vérité.

Mais il eſt des erreurs qu'aucune appa-

rence de vérité n'excuſe, & que l'*Hiſtoire* ne laiſſe pas de recueillir & de perpétuer. Tite-Live pouvoit avoir à reſpecter l'opinion publique ſur les augures & les préſages, & ſur quelques vieux contes qu'elle avoit conſacrés, comme le bouclier tombé du ciel, l'aventure de Corvinus, le raſoir de Tarquin, la ceinture de la Veſtale; Tacite avoit auſſi quelque raiſon de ne pas décrier les miracles de Veſpaſien & les oracles de Sérapis; mais qui l'obligeoit, ſous Nerva, de croire au devin de Tibère, & aux leçons qu'il en avoit reçues dans l'art de prévoir l'avenir? Qui obligeoit Plutarque, ſous Trajan, de croire aux ſonges de Sylla & à l'horoſcope de Pyrrhus? qui l'obligeoit de croire que les têtes des bœufs que Pyrrhus venoit d'immoler, après avoir été coupées, avoient tiré la langue & avoient léché leur propre ſang? qui l'obligeoit de croire que des corbeaux étoient tombés des nues, par la commotion de l'air, aux acclamations de la Grèce aſſemblée, dans le moment que Flaminius lui

annonça la liberté ? qui l'obligeoit de croire au courage ſurnaturel de cet enfant de Sparte qui s'étoit laiſſé ronger le ventre par un petit renard, ſans le lâcher, ni jeter un ſeul cri ? &c. &c.

Nos bons *hiſtoriens* modernes ont eu moins de reſpect pour la chronique merveilleuſe ; & cela vient de ce que les forces de la nature & leurs limites ſont mieux connues : cela vient auſſi de ce que l'*Hiſtoire*, chez les anciens, étoit en même temps religieuſe & politique ; au lieu que parmi nous, lors même que des fanatiques ou des fourbes ont prétendu aſſocier les choſes ſaintes & les profanes, impliquer Dieu dans leurs querelles, l'attacher à leurs factions, s'en faire un allié, l'engager dans leurs guerres & chacun ſous ſes étendarts, en un mot, le rendre complice de leurs paſſions & de leurs crimes, une ſaine philoſophie eſt parvenue à démêler les intérêts du ciel d'avec ceux de la terre ; & l'*Hiſtoire* a, pour ainſi dire, juſtifié la Providence, en réduiſant les hommes à n'accuſer qu'eux-mêmes

des maux qu'ils ſe ſont faits entre eux.

Quant à la vanité des origines fabuleuſes, l'*Hiſtoire* moderne s'en eſt guérie; & c'eſt encore un de ſes avantages. Les italiens n'ont pas eu beſoin de ſe donner des aïeux chimériques pour en avoir d'illuſtres; les autres peuples s'en ſont paſſés. Il a ſuffi aux eſpagnols & aux anglois de ſavoir qu'autrefois la courageuſe réſiſtance des ibères & des bretons a long-temps fatigué les armées romaines; les germains ſe ſont contentés des titres d'honneur & de gloire que leur a conſervés Tacite; les françois n'ont point appelé du témoignage de Céſar : tous ont mis en oubli le merveilleux abſurde dont ſe repaiſſoient leurs ancêtres; tous ont reconnu qu'ils avoient pris naiſſance dans le ſein de la barbarie, qu'ils n'avoient été qu'un mélange de brigands étrangers & d'indigènes aſſervis; & tous ſont convenus que juſqu'au temps où la diſcipline les a rendus réciproquement redoutables, juſqu'au temps où la politique a combiné & diviſé leurs forces pour les égaliſer &

pour

pour les contenir, leurs plus grandes révolutions ont toutes eu la même cauſe : ſavoir, que, dans les climats les plus rudes, la nature ayant commencé par endurcir les hommes à la fatigue & au danger, par les rendre robuſtes, patiens, courageux ; elle leur a fait ſentir, après, l'avantage d'un ciel plus doux & d'une terre plus fertile, & les y a pouſſés en foule & par torrens. Ainſi, le nord a toujours peſé & débordé ſur le midi ; ainſi, les danois, les ſaxons, les normands, les cimbres, les goths, les lombards, les vandales ont inondé l'Europe ; ainſi, les ſcythes ont inondé l'Aſie ; ainſi, les tartares ont inondé la Chine. Tout s'eſt réduit de même, dans les temps éloignés, au mécaniſme naturel des cauſes morales & phyſiques ; & il n'y a plus eu de miracles, que ceux du génie & de la vertu.

Il eſt bien vrai que cette partie reculée de notre *Hiſtoire* eſt d'une ſéchereſſe extrême, en comparaiſon de l'*Hiſtoire* fabuleuſe des anciens temps ; mais ce n'eſt ni pour les enfans, ni pour le peuple

qu'elle eſt écrite ; & du moins ce qui nous en reſte, on peut le croire ſans rougir.

Mais il eſt pour l'*Hiſtoire* un autre genre de ſuperſtition, nationale ou perſonnelle, dont elle n'a jamais aſſez écarté les illuſions. Un *hiſtorien*, pour être impartial & juſte, devroit n'être, comme on l'a dit, d'aucun pays, d'aucun ſyſtême politique, d'aucun parti religieux. Celui qui ſe paſſionne, ou pour les intérêts de ſa ſecte ou de ſa patrie, ou pour la faction qu'il embraſſe, ou pour le caractère du perſonnage qu'il met en ſcène ; celui qui ſe laiſſe éblouir par des talens, par des exploits ou par des qualités brillantes ; celui dont l'admiration ſe range du côté de la bonne fortune & pardonne tout au ſuccès ; celui qui dans le foible ne voit que le jouet du fort, & qui dans les événemens oublie le juſte & l'honnête, pour tout accorder à l'utile ; celui enfin qui n'a pas droit d'écrire, comme Tacite à la tête de ſes Annales, *ſine irâ & ſtudio*, n'eſt pas digne de la confiance de la poſtérité ; & il en

eſt peu d'aſſez libres de toute eſpèce de préventions ou d'affections perſonnelles, pour ſe rendre ce témoignage. La politique a ſes préjugés, l'eſprit de parti ſon délire; les intérêts de l'ambition, de l'orgueil, de la fauſſe gloire, la paſſion de dominer & d'envahir, enfin le zèle du bien public, l'amour de la cité, l'eſprit de corps, ont auſſi leurs préjugés ſuperſtitieux & leurs maximes fanatiques, dont l'*Hiſtorien* doit être dégagé pour être impartial & juſte. Et qui l'eſt parmi les modernes? qui le fut parmi les anciens?

Par-tout l'*Hiſtoire* s'eſt pliée aux mœurs & à l'eſprit du temps. Un peuple a-t-il voulu primer dans ſon pays comme les athéniens; ſe rendre uniquement guerrier comme les ſpartiates, conquérant comme les romains, maître de la mer & du commerce comme les carthaginois; l'*Hiſtoire* a trouvé juſte & grand tout ce qu'il a fait pour atteindre au but de ſon ambition. Le ſyſtême de ſon gouvernement, ſes lois, ſa politique, ſa morale

même, tout a été ſoumis à la raiſon d'état. Les crimes néceſſaires ou ſeulement utiles à ſa grandeur, à ſa puiſſance, ſe ſont érigés en vertus. L'*Hiſtoire*, ainſi que les nations déprédatrices & conquérantes, ſemble avoir pris pour règle d'équité le mot de Brennus : *væ victis*.

A l'égard des modernes, je veux bien m'interdire toute eſpèce d'application ; mais à parler librement des anciens, voyez, dans l'*Hiſtoire* romaine, ſi jamais le droit de conquête & de rapine eſt mis en doute ; ſi aux dévaſtateurs du monde on a reproché d'autre crime que le péculat, c'eſt-à-dire, le brigandage perſonnel ; & s'il y a rien de plus honorable que le pillage militaire & que les dépouilles des nations portées en triomphe au capitole, & entaſſées dans ce gouffre qu'on appeloit le tréſor de Saturne, pour exprimer ſans doute qu'il dévoroit tout comme le Temps. Voyez, lorſqu'il s'agit des diſſentions du ſénat & du peuple, voyez, dis-je, de quel côté ſe rangera l'*hiſtorien*. Il avouera les torts des grands,

le deſpotiſme & l'arrogance du ſénat, ſes uſures, ſes injuſtices, ſon avarice inſatiable, ſon luxe & ſon faſte inſolent, l'état de misère & d'oppreſſion où il tenoit le peuple, la mauvaiſe foi des promeſſes qu'il lui faiſoit pour le calmer, ſa haîne & ſes reſſentimens contre ceux qui le protégeoient ; mais il en reviendra toujours à louer, dans ce ſénat même, ſa conſtance, ſa dignité, ſa fermeté inébranlable à maintenir ce qu'il appellera ſa grandeur & ſa majeſté. Les vrais romains ſeront pour lui ceux des patriciens qui auront eu le plus éminemment l'eſprit du corps, le deſpotiſme ariſtocratique ; & vous le ſurprendrez ſans ceſſe à regarder comme les défenſeurs, les vengeurs de la liberté, & les pères de la patrie, ceux qui en étoient les tyrans.

Dans l'*Hiſtoire* grecque on ne trouve pas la même déférence pour l'ariſtocratie ; mais dans les guerres inteſtines que la miſérable vanité de la préſéance alluma entre ces républiques, on voit l'*hiſtorien* tout occupé de leur conduite militaire,

de leurs conférences politiques, de l'éloquence de leurs députés, de l'habileté de leurs capitaines, de leurs combats, de leurs ſuccès divers, oublier la futilité du point d'honneur qui les diviſe, & y attacher la même importance qu'au péril dont la Grèce a été menacée à l'invaſion de Xercès; ſans même trouver inſenſée une guerre de vingt-huit ans, qui, pour de folles jalouſies entre deux villes ambitieuſes, vient d'épuiſer de ſang toutes les veines de la Grèce, & va la livrer à demi-vaincue au tyran de la Macédoine, à ce Philippe, qui, mieux qu'homme du monde, ſavoit diviſer pour réduire, & corrompre pour aſſervir.

Dès qu'un écrivain s'eſt frappé d'admiration pour un peuple, ou pour un perſonnage illuſtre, il n'eſt rien qu'il ne lui accorde : l'enthouſiaſte d'Alexandre, Quinte-Curce, ne veut-il pas faire admirer juſqu'à ſa continence au milieu de cent femmes qu'il menoit avec lui ?

Rien de plus conſéquent que les lois

de Lycurgue, relativement au projet de maintenir ſon peuple libre. Mais tout ce qui eſt juſte & louable dans ſon objet, l'eſt-il dans ſes moyens ? Et que n'a pas loué l'*Hiſtoire* dans les lois de Lycurgue ? Plutarque ne vante-t-il pas la pudeur des filles de Sparte, qui danſoient nues devant les hommes ? ne dit-il pas même que Sparte étoit le trône de la pudeur ? n'y trouve-t-il pas l'adultère merveilleuſement établi, pour ſe donner de beaux enfans ? & n'ajoute-t-il pas qu'il étoit impoſſible qu'à Sparte il y eût des adultères ? blâme-t-il l'uſage inhumain de jeter dans les fondrières les enfans délicats & foibles ? n'excuſe & n'approuve-t-il pas ce qu'il y a de plus infame dans les mœurs, en nous diſant que, *dans leurs amours, les rivaux ne penſoient qu'à chercher, en commun, les moyens de rendre la perſonne aimée plus vertueuſe & plus aimable* ? & s'il a condamné la perfidie des ſpartiates dans le maſſacre des ilotes, a-t-il eu le moindre ſcrupule ſur le dur elclavage où ils étoient

réduits? En un mot, tout ce que Lycurgue avoit inſtitué pour dénaturer l'homme, ne lui ſemble-t-il pas le chef-d'œuvre de la ſageſſe?

Combien de fois n'a-t-on pas répété qu'Alexandre, en portant la guerre dans l'Aſie, n'avoit fait que venger la Grèce & que la mettre en ſûreté? On a pu le dire à l'égard de la Perſe; mais l'Inde, qu'avoit-elle fait à la Grèce? mais les ſcythes, qu'avoient-ils fait à Alexandre? quel droit ou quel beſoin avoit-il de les attaquer? prétendoit-il régner du Nil au Tanaïs, du Tanaïs au Gange? & n'eſt-ce pas du moins une ambition inſenſée, comme une bonne femme le diſoit à Philippe, que l'ambition d'envahir ce que l'on ne peut gouverner? L'*Hiſtoire* reproche à Alexandre le meurtre de ſon favori; mais lui reproche-t-elle d'avoir verſé le ſang de tant de nations paiſibles qu'il fit égorger à plaiſir, pour ſe faire louer des ſophiſtes d'Athènes, & faire dire à Lacédémone, *Puiſqu'Alexandre veut être Dieu, qu'il ſoit Dieu?*

Cependant l'on conçoit comment, dans un homme extraordinaire, le génie des grandes choſes, l'audace, la valeur, la conſtance dans les travaux, en un mot, cette force d'ame qui juſtifie en quelque ſorte l'ambition de dominer, ont pu en impoſer à des *hiſtoriens* ſuſceptibles d'enthouſiaſme ; & dans Quinte-Curce on pardonne à l'illuſion qu'il s'eſt faite ſur ſon héros : comme elle étoit ſans intérêt, elle eſt exempte du ſoupçon de baſſeſſe : il a manqué de philoſophie, & non pas de ſincérité. Mais qui condamnoit Velleius Paterculus à la plus lâche proſtitution où puiſſe être réduit le plus vil des eſclaves ? C'eſt lui qui nous a dit, *ſemper magnæ fortunæ comes eſt adulatio* ; & il ſemble avoir voulu le prouver par ſon exemple, en rampant aux pieds de Tibère. Encore Tibère, ce monſtrueux Prothée, par la diverſité de ſes mœurs & de ſa conduite, & par le mélange impoſant de quelques grandes qualités parmi des vices déteſtables, donnoit-il priſe à la flatterie. Mais quel prétexte peut-elle avoir lorſ-

qu'elle veut trouver de l'héroïſme dans un orgueil ſans courage, & dans une arrogance oiſive & molle qui ne fait qu'ordonner le crime & le malheur ? Jamais un deſpote indolent, qui du ſein de ſes voluptés envoie à ſes voiſins l'effroi, la déſolation, le ravage, devroit-il entendre l'*Hiſtoire* dire de lui qu'il a dompté des nations, remporté des victoires ? La valeur de ſes troupes, l'habileté de ſes généraux, quelques milliers d'hommes de plus, qui, du côté de l'ennemi, ont péri dans une campagne, quelques champs dévaſtés & inondés de ſang, dont il eſt reſté poſſeſſeur juſqu'au premier revers : voilà les titres de ſa gloire ; & des guerres injuſtes, qui ont ruiné ſes peuples, lui ont obtenu la même place que ſi, au péril de ſa vie & au mépris de ſon repos, il avoit pris & porté les armes pour le ſalut de ſon pays.

Ainſi, ſans ſe croire coupable d'adulation, & ſeulement ſéduite & entraînée par l'opinion dominante & par l'ivreſſe populaire, l'*Hiſtoire* n'a preſque jamais

apprécié ni les faits ni les hommes à leur juſte valeur.

Il y a cependant quelque choſe de plus vil & de plus lâche que l'adulation dans un écrivain : c'eſt la calomnie ; & les *hiſtoriens* animés de l'eſprit de parti n'en ont été preſque jamais exempts. Soit paſſion, ſoit complaiſance, loin de ſe faire un ſcrupule, une honte de noircir ou la ſecte ou la faction contraire, ils ſemblent s'en faire un devoir. Louis XIV avoit pu mériter l'averſion des Proteſtans ; mais les *hiſtoriens* proteſtans ſe ſont déshonorés en outrageant Louis XIV. Je m'étonne comment des nations généreuſes ont applaudi à la baſſeſſe des écrivains qui, pour leur plaire, ſe ſont faits calomniateurs. On pardonne l'injure aux malheureux en qui l'oppreſſion & la ſouffrance ont exalté les haînes & les reſſentimens ; mais que les oppreſſeurs eux-mêmes calomnient les opprimés, que le deſpotiſme, indigné d'une réſiſtance légitime, s'en venge en outrageant ceux qu'il n'aura pu aſſervir ; c'eſt un genre

d'indignité que les anciens ne connoiſſoient pas. Le fanatiſme national en eſt l'excuſe dans la populace ; rien ne peut l'excuſer dans un *hiſtorien*. La ſituation de ſon ame eſt le calme & la liberté.

Celui-là ſeul eſt donc impartial, dont on ne peut deviner, en liſant, quels étoient ſon pays, ſa religion, ſon état ; s'il étoit grec, ou romain, ou ſamnite, françois, anglois, ou américain ; s'il étoit de l'ordre des ſénateurs, ou du collége des pontifes, ou de la claſſe des plébéiens ; s'il tenoit pour l'oligarchie, ou pour le gouvernement populaire ; celui enfin qui, ne laiſſant voir l'eſprit & l'intérêt d'aucun corps ni d'aucune ſecte, paroît n'avoir d'autre parti que le parti de la vérité.

Mais ſi on exige de l'*Hiſtoire* un déſintéreſſement abſolu, une impartialité conſtante, de quel ſentiment ſera-t-elle animée ? Demanderois-je à l'écrivain une tranquille & froide indifférence entre le crime & la vertu, une inſenſibilité ſtupide pour des actions ou des événemens qui décident du ſort des peu-

ples ? Non, certes ; & un *hiſtorien* apathique me ſemble un homme dénaturé. Mais l'intérêt dont il doit être ému, n'eſt ni celui de la vanité d'un ſénat ou d'un ſouverain, ni celui des proſpérités & de la grandeur d'un empire, ni excluſivement celui de ſa patrie ; mais celui de l'humanité, de l'innocence, de la foibleſſe, de la vertu dans le malheur, de ſes ſemblables, quels qu'ils ſoient & quelque pays qu'ils habitent, lorſqu'ils ſouffrent des maux qu'ils n'ont point mérités. Ce n'eſt pas que je vouluſſe voir dans l'*hiſtorien* les émotions, les paſſions de l'orateur ou du poète : tout, dans ſes ſentimens comme dans ſon langage, doit être grave & modéré ; mais il eſt une manière d'être affecté qui convient à ſon caractère, & qui elle-même en conſtitue la décence & la dignité. Tout lecteur qui n'a point perdu le ſentiment de la droiture & de l'équité naturelle, ne peut ſouffrir qu'un *hiſtorien* décrive froidement des proſcriptions & des maſſacres ;

encore moins peut-il le voir, ſans indignation, abjurer le nom d'homme, pour n'être plus que ce qu'on appelle patriote ou républicain. Il n'eſt rien qu'on ne doive à ſon pays, excepté ſon aveu pour des actions injuſtes; & s'il eſt honteux d'y donner ſon conſentement, à plus forte raiſon l'eſt-il d'y proſtituer ſes éloges. Le crime national, comme le crime perſonnel, doit être crime ſous la plume comme ſous les yeux de l'homme de bien. S'il manque de courage, il peut ne pas écrire; mais s'il écrit, aucun devoir ne peut le forcer à trahir la vérité, la nature, & ſon ame; & ce qui conſtitue l'intégrité, la ſincérité, & la dignité de l'*Hiſtoire*, contribue auſſi naturellement à rendre intéreſſante la vérité qu'elle tranſmet.

On peut diſtinguer, dans l'*Hiſtoire*, un intérêt d'inſtruction & un intérêt d'affection. Quant à l'inſtruction, il n'eſt pas difficile, ſoit dans les faits, ſoit dans les hommes, de diſcerner ce que l'*Hiſtoire* doit prendre ſoin de recueillir: il ſuffit

de ſe demander quels ſont, parmi les événemens & les exemples du paſſé, ceux qui peuvent être pour l'avenir des avis ſalutaires, ou de ſages leçons.

Ce qui, d'un ſiècle à l'autre, peut inſtruire les hommes, ce ſont d'abord les diverſités de l'eſpèce humaine elle-même, ſi biſarrement variée & dans ſon naturel & dans les accidens qui l'ont modifiée : les premières agrégations ; la condition primitive ; les manières de vivre, les moyens d'exiſter ; le mélange des colonnies avec les peuples aborigènes ; l'organiſation de la ſociété ; les différences de génie & de caractère des peuples ; les vices & les avantages des conſtitutions & des formes que la ſociété s'eſt données, ſes mœurs, ſes coutumes, ſes lois, les progrès de ſon induſtrie & de ſa civiliſation, les ſources plus ou moins fécondes de ſa force & de ſa richeſſe ; ce qui a le plus contribué à ſon accroiſſement & à ſa décadence ; les cauſes des événemens qui ont marqué ſa durée & des changemens qu'elle a ſubis ; ſur-tout

le caractère, le génie, les talens, les vertus, les vices des hommes qui ont le plus agi & peſé ſur ſes deſtinées : tels ſeront, au premier coup-d'œil, les objets d'une curioſité ſérieuſe, digne de la poſtérité.

Les points principaux ſur leſquels ſemble, dans tous les temps, avoir roulé le monde, ſont la religion & la politique : ſes premiers mobiles furent le beſoin, l'inquiétude du mal-aiſe, & l'eſpérance d'un meilleur ſort : les fruits de ſa civiliſation ont été l'agriculture, le commerce, la police, la diſcipline, les mœurs, les lois, les arts, l'abondance, & la ſûreté : les ſemences de ſes diſcordes, l'ambition, l'avarice, & l'envie : ſes fléaux, la guerre & le luxe, la ſuperſtition & le fanatiſme, les diſſentions domeſtiques, les jalouſies nationales, les rivalités perſonnelles, les intérêts & l'aſcendant de quelques hommes extraordinaires, & la docilité ſtupide, l'ardeur aveugle de la multitude à ſervir les paſſions, ou d'un ſeul, ou d'un petit nombre. C'eſt donc

là

là bien évidemment ce que le préſent & l'avenir ont intérêt de ſavoir du paſſé, pour en tirer les fruits d'une expérience anticipée, & ſe rendre, s'il eſt poſſible, meilleurs, plus ſages, & plus heureux.

Réduite à ces points principaux, l'*Hiſtoire* ſeroit dégagée d'une multitude de détails oiſeux, ſtériles & frivoles, que la vanité ſeule, ou d'une ville, ou d'une province, ou d'un corps, ou d'une famille, rend importans pour elle, & qui pour le reſte du monde ne ſont dignes que de l'oubli.

Mais il eſt dans les cauſes des événemens mémorables, un intérêt d'affection qui eſt comme l'ame de l'*Hiſtoire*, & qui rapproche & réunit tous les lieux, tous les temps, tous les peuples du monde, parce qu'il les met en ſociété de périls & de craintes, & que dans le paſſé il leur fait voir l'image du préſent & de l'avenir. *Poſteri, poſteri, veſtra res agitur*, eſt la deviſe de l'*Hiſtoire*: c'eſt par ces relations & par ces reſſemblan-

ces, qu'elle nous rend, comme on l'a dit,

Contemporains de tous les âges,
Et citoyens de tous les lieux.

Or ſi cet intérêt tient eſſentiellement à la nature & des faits & des hommes, il tient auſſi à la manière dont les hommes ſont peints, & dont les faits ſont racontés. Le même événement, retracé par deux écrivains également inſtruits, mais inégalement doués de ſenſibilité, de chaleur, d'éloquence, ſera ſtérile & froid ſous la plume de l'un, fécond & pathétique ſous la plume de l'autre; & c'eſt ici que ſe fait ſentir la différence que j'ai déjà marquée entre un témoin comme Suétone, & un témoin comme Tacite. L'*hiſtorien*, je le répète, n'eſt ni poète ni orateur: ſon ſtyle ne ſera donc ni auſſi coloré, ni auſſi véhément que le ſtyle oratoire & que le ſtyle poétique: ce n'eſt ni l'imagination ni la paſſion qui le doit dominer, c'eſt la vérité ſimple; mais la vérité ſimple a ſa couleur, comme

elle a ſa lumière, & ſa lumière n'eſt dénuée ni de force ni de chaleur. L'*hiſtorien* eſt un témoin fidèle, grave, ingénu, mais ſenſible; & ſon ſtyle n'en eſt que plus ſincère, lorſqu'il porte l'impreſſion que les objets ont dû laiſſer dans ſon eſprit & dans ſon ame. Or ces impreſſions ſe ſont ſentir, ou à chaque trait, comme dans Tacite, ou ſeulement par des traits échappés, comme dans cet exemple cité par Monteſquieu à la louange de Suétone. Suétone, après avoir froidement décrit les atrocités de Néron, change de ton tout à coup, & dit: « L'univers entier ayant ſouffert ce monſtre pendant quatorze ans, enfin l'abandonna ». *Tale monſtrum per quatuordecim annos perpeſſus terrarum orbis, tandem deſeruit.* Ce changement de ſtyle, cette découverte ſoudaine de la manière de penſer de l'écrivain, cette façon de rendre en auſſi peu de mots une ſi grande révolution, excite ſans doute dans l'ame, comme l'obſerve Monteſquieu, l'émotion de la ſurpriſe.

Mais quelque frappans que ſoient de pareils traits répandus dans l'*Hiſtoire*, ce contraſte d'une froideur continue avec un mouvement de ſenſibilité ſoudain, rapide, & paſſager, ne paroîtroit pas aſſez naturel, s'il étoit trop fréquent; & s'il étoit rare, il feroit peu d'honneur au caractère de l'écrivain, qui, de ſang froid, pourroit décrire un long tiſſu d'atrocités, ſans aucun ſigne d'émotion. J'aime donc mieux la manière ingénue & ſimple de Tacite, qui, à chaque trait de burin, nous fait ſentir ce qu'il a éprouvé lui-même, comme lorſqu'il décrit les commencemens inſenſibles de la domination d'Auguſte. *Poſito triumviri nomine, conſulem ſe ferens, & ad tuendam plebem tribunitio jure contentum; ubi militem donis, populum annonâ, cunctos dulcedine otii pellexit, inſurgere paulatim, munia ſenatûs, magiſtratuum, legum, in ſe trahere, nullo adverſante: cùm ferociſſimi per acies aut proſcriptione cecidiſſent, ceteri nobilium, quanto quis ſervitio promptior, opibus & honoribus extolle-*

rentur, ac novis ex rebus audi, tuta & præsentia, quam vetera & periculosa mallent. Neque provinciæ illum rerum statum abnuebant, suspecto senatûs populique imperio, ob certamina potentium, & avariciam magistratuum, invalido legum auxilio, quæ vi, ambitu, postremò pecuniâ turbabantur (a). Dans ce peu de

(a) « Auguste ayant déposé le nom de Triumvir, & n'affectant que celui de Consul, parut d'abord se contenter de l'autorité de Tribun, afin de protéger le peuple. Mais dès qu'il eut gagné les soldats par des dons, la multitude par l'abondance, tous par l'attrait d'un doux repos, on le vit s'élever insensiblement, en attirant à lui le pouvoir du sénat, des magistrats, & des lois, sans que personne y mît obstacle. Les plus intraitables avoient péri dans les combats, ou dans la foule des proscrits. Le reste des nobles voyoit que les richesses & les honneurs se mesuroient à l'empressement que chacun témoignoit pour la servitude; & agrandis par le nouvel état des choses, ils préferoient, à la périlleuse incertitude de leur situation passée, des biens assurés & présens. Ce changement ne déplaisoit pas même aux provinces, à qui les dissentions des grands & l'avarice des magistrats avoient rendu suspecte la domination

mots, le caractère d'un oppreſſeur adroit, d'un peuple avili, d'un ſénat corrompu, & l'impreſſion que cet état de Rome fait ſur l'ame de l'*hiſtorien*, percent d'autant plus vivement, que l'énergie de l'expreſſion n'en eſt que la vérité pure.

De même, ſoit que Tacite nous dévoile les profondes noirceurs de l'ame de Tibère, les turpitudes d'Agrippine, la férocité de Néron; ſoit qu'il nous repréſente la ſtupide inſenſibilité de Claude; ſoit qu'il nous décrive la mort philoſophique de Sénèque, la mort héroïque de Thraſéas, la mort plus philoſophique & plus héroïque d'Othon, ou celle de Pétrone, ſi ſingulièrement mêlée d'une indolence épicurienne & d'une conſtance ſtoïque; le vice, le crime, la vertu, leur mélange, tout dans ſon ſtyle porte le double caractère de l'objet & de l'écrivain. Il ſemble avoir un fer brûlant pour flétrir le vice & le crime, & les couleurs

---

ſénat & du peuple, & qui n'attendoient plus aucun ſecours des lois, que la force, la brigue, & la cupidité avoient anéanties ».

les plus ſuaves pour repréſenter la vertu. Voyez ſur un même tableau la peinture de l'ame de Domitien & de celle d'Agricola.

Nero ſubtraxit oculos, juſſitque ſcelera, non ſpectavit. Præcipua ſub Domitiano miſeriarum pars erat videre & aſpici : cùm ſuſpiria noſtra ſubſcriberentur; cùm denotandis tot hominum palloribus ſufficeret ſævus ille vultus, & rubor à quo ſe contra pudorem muniebat. Tu vero, felix Agricola, non tantum vitæ claritate, ſed oportunitate mortis..... Si quis piorum manibus locus; ſi, ut ſapientibus placet, non cum corpore extinguntur magnæ animæ, placidè quieſcas; noſque, domum tuam, ab infirmo deſiderio & muliebribus lamentis ad contemplationem virtutum tuarum voces, quas neque lugeri neque plangi fas eſt. Id filiæ uxorique præſertim, ſic patris, ſic mariti memoriam venerari ut omnia facta dictaque ejus ſecum revolvant, famamque ac figuram animi magis quam corporis complectantur... forma mentis æterna, quam tenere & exprimere, non per alienam materiam

& artem, ſed tuis ipſe moribus potes. Quidquid ex Agricola amavimus, quidquid mirati ſumus, manet, manſurumque eſt in animis hominum, in æternitate temporum, famâ rerum (*a*).

(*a*) « Néron du moins détournoit les yeux. Il ordonnoit le crime, il ne le regardoit pas. Sous Domitien, un ſurcroît de ſupplice pour les mourans, étoit de le voir & d'en être vus. Il tenoit regiſtre de nos ſoupirs; & pour épier & noter tant de malheureux, il ſuffiſoit de ce viſage atroce, que ſa rougeur prémuniſſoit contre celle de la pudeur.

Vous, Agricola, vous avez été heureux, & par l'éclat de votre vie, & par une mort qui vous a épargné le ſpectacle de tant de maux. S'il eſt un aſile pour les mânes; ſi, comme le diſent les ſages, les grandes ames ne ſont pas éteintes au même inſtant que périſſent les corps, homme juſte, repoſez en paix; & nous, votre famille, enſeignez-nous à vous regretter ſans foibleſſe, & à ceſſer de vaines plaintes, en contemplant ces rares vertus qui nous défendent de vous pleurer. Ce que vous doivent aujourd'hui & votre fille & votre épouſe, c'eſt de conſerver ſi préſente & de révérer ſi tendrement la mémoire d'un père & d'un époux, qu'elles ſoient ſans ceſſe occupées

Ce ne fut que par de lents progrès que l'*Hiſtoire* ancienne parvint à ce degré de perfection inimitable. Les premières annales des romains n'étoient qu'un régiſtre public, ou étoient inſcrits, ſans aucun art, les événemens de l'année. C'eſt d'après ce modèle qu'écrivirent l'*Hiſtoire* Fabius Pictor, & Piſon (*a*). Il en avoit été de même parmi les grecs; & c'étoit ainſi que Phérécide, Hellanicus, Acuſilas avoient écrit. Mais au lieu que dans Rome, juſqu'au temps de Salluſte, l'*Hiſtoire* fut réduite à cette ſéchereſſe, à

---

de ſes actions & de ſes paroles; c'eſt d'embraſſer plutôt l'image de ſon ame que celle de ſon corps. L'ame eſt douée d'une forme immortelle que nul objet matériel, nul art étranger ne peut rendre; & la vôtre a pu ſeule ſe peindre dans vos mœurs. Tout ce que nous avons aimé, tout ce que nous avons admiré dans Agricola, nous reſte, & revivra ſans ceſſe dans l'éternité des temps & dans la mémoire des hommes.

(*a*) *Hanc ſimilitudinem ſcribendi multi ſecuti ſunt, qui ſine ullis ornamentis, monumenta ſolum temporum, hominum, locorum, geſtarumque rerum reliquerunt.* Cic. de Or. l. 2.

cette nudité d'expreſſion, où l'écrivain ne recherchoit pour toute gloire que la brieveté & la clarté (*a*); dans la Grèce, elle avoit de bonne heure formé ſon génie & ſon ſtyle aux écoles de l'Eloquence & à celles de la Philoſophie : c'étoit de là qu'étoit ſorti cet Hérodote, dont l'élocution raviſſoit Cicéron lui-même; ce Thucydide qui, dans l'art de parler, paſſa de loin, dit-il, tous ſes rivaux; dont le ſtyle eſt ſi plein de choſes, que le nombre des penſées y égale preſque le nombre de paroles, & qui réunit tant de préciſion avec tant de juſteſſe, que l'on ne ſait ſi c'eſt l'expreſſion qui orne la penſée, ou la penſée l'expreſſion (*b*). De la même école ſortirent Ephore & Théopompe, deux hommes de génie,

(*a*) *Et dum intelligatur quid dicant, unam dicendi laudem putant eſſe, brevitatem.* Ibid.

(*b*) *Qui ita creber rerum frequentiâ, ut verborum prope numerum ſententiarum numero conſequatur; ita porrò verbis aptus & preſſus, ut neſcias utrum res oratione, an verba ſententiis illuſtrentur.* Ibid.

tous deux disciples d'Isocrate. Enfin parut, ajoute Cicéron, le digne élève de Socrate, le prince des historiens, Xénophon (*a*).

Le premier des latins qui appliqua l'Eloquence à l'*Histoire*, ce fut Salluste. Tite-Live l'y déploya, & avec autant de magnificence que Thucydide & Xénophon lui-même, mais, comme eux, avec la réserve convenable au témoin des temps. Dans ses récits comme dans ses harangues il est toujours près des limites qui doivent séparer l'*historien* de l'orateur & du poète; mais il ne les passe jamais; & pour le charme & la dignité du style de l'*Histoire*, pour le degré d'élévation & de couleur qui lui convient, l'ampleur, la pompe, & l'harmonie dont il est susceptible, je ne crois pas qu'il y ait de modèle plus accompli que Tite-Live.

Mais ce n'est pas tout, ce n'est pas

(*b*) *Deinde etiam à philosophiâ profectus princeps Xenophon, Socraticus ille.*

même assez pour l'*Histoire* d'être éloquente : il lui est sur-tout recommandé d'être philosophique ; & pour ce dernier caractère, que j'appellerai sa vertu, rien n'est comparable à Tacite. Plus pressé, plus concis, plus vigoureux que Tite-Live du côté de l'expression, il est aussi, du côté des pensées, plus énergique & plus profond ; & du côté des mœurs, plus grave & plus austère. Qu'un peintre, d'après leur génie, essaye de se figurer & de nous peindre leur image, il va donner à Tite-Live un air calme & majestueux, mais à Tacite un air mélancolique, mêlé de sensibilité, de sévérité, de bonté.

« Qu'on ne compare pas, dit-il, nos Annales avec ces anciennes *Histoires* de la république romaine. Là, des guerres & des travaux immenses, des rois vaincus & captifs ; & au dedans, des dissentions des consuls avec les tribuns, des lois pour le partage des terres, ou pour assurer l'abondance, les débats des grands & du peuple, sont décrits avec liberté. Ici c'est un travail obscur & res-

ſerré dans des bornes étroites ». Et cependant c'eſt cette obſcurité d'une paix triſte & ſombre, intérieurement troublée par la fermentation de tous les vices & de toutes les paſſions d'une foule de mauvais princes, environnés d'une cour dépravée, c'eſt là le grand intérêt de Tacite. Son *Hiſtoire* même, où il annonce de ſi tragiques événemens (*a*), n'eſt pas auſſi

(*a*) *Opus agredior opimum caſibus, atrox prœliis, diſcors ſeditionibus, ipſâ etiam pace ſœvum : quatuor principes ferro interempti, tria bella civilia, plura externa, ac plerumque proxima.... Italia novis cladibus, vel poſt longorum ſæculorum ſeriem repetitis, afflicta : hauſtæ aut obrutæ urbes, fecundiſſima Campaniæ ora : urbs incendiis vaſtata, conſumptis antiquiſſimis delubris, ipſo Capitolio manibus civium incenſo : pollutæ cerimoniæ : magna adulteria : plenum exiliis mare, infeſti cœdibus ſcopuli : atrociùs in urbe ſœvitum : nobilitas, opes omiſſi, geſtique honores pro crimine, & ob virtutes certiſſimum exilium : nec minus præmia delatorum inviſa quam ſcelera... odio & terrore corrupti in dominos ſervi, in patronos liberti, & quibus deerat inimicus, per amicos oppreſſi.* Hiſt. liv. 1.

appareil ; dans ſes réflexions, même les plus profondes, nulle oſtentation de penſée ; dans ſes expreſſions les plus hardies & les plus énergiques, nulle contention, nul effort : par-tout la vérité ſans fard, & toujours ce qu'un témoin attentif & ſévère, un obſervateur ſérieux & pénétrant a vu de plus caché dans le fond de l'ame des hommes, lorſque les ſituations & les événemens lui en ont révélé le ſecret. Liſez le règne de Tibère, ou celui de Néron ; ces deux terribles & longues tragédies, dont Rome eſt le théâtre, & où Tacite a porté ſi loin l'art d'émouvoir : l'éloquence artificielle, le ſoin d'orner & d'agrandir n'y entre pour rien. Mais en même temps qu'il eſt impoſſible d'y apercevoir un trait exagéré ou ſuperflu, il eſt impoſſible d'y déſirer un trait ſenſible & intéreſſant qu'il ait manqué, ou qu'il ait affoibli.

Je ſuis cependant très-éloigné de vouloir que l'*Hiſtoire* n'ait qu'un modèle, ou que le même ſoit toujours préférable ; & je commence par diſtinguer deux hy-

pothèſes qui demandent deux manières très-différentes : l'une, où l'*hiſtorien* ſuppoſe des lecteurs qui ne ſavent rien de ce qu'on va leur raconter, & l'autre qui ſuppoſe des lecteurs vaguement, confuſément inſtruits des événemens qu'on rappelle. A la première doit s'appliquer la méthode que Cicéron nous trace (*a*) pour l'*Hiſtoire* développée ; c'eſt la manière de Tite-Live : à la ſeconde, il convient de ſerrer le tiſſu des événemens, d'approfondir au lieu d'étendre ; c'eſt la manière de Tacite. Que tous les *hiſtoriens* romains euſſent péri dans un incendie, & que Tite-Live lui ſeul eût été

(*a*) *In rebus magnis memoriâque dignis, conſilia primum, deinde acta, poſtea eventus expectantur : & de conſilio ſignificari quid ſcriptor probet ; & in rebus geſtis declarari, non ſolum quid actum aut dictum ſit, ſed etiam quo modo ; & cùm de eventu dicatur, ut cauſæ explicentur omnes, vel caſus, vel ſapientiæ, vel temeritatis ; hominumque ipſorum non ſolum res geſtæ, ſed etiam qui famâ ac nomine excellant, de cujuſque vitâ atque naturâ.* De Or. l. 2.

conſervé

conſervé ; nous aurions ſu l'*Hiſtoire* romaine. Mais qu'un écrivain comme Tacite nous fût reſté ſeul à la place de Tite-Live ; ces fait indiqués d'un ſeul trait, ces détails ſi rapidement, ſi brièvement accumulés, ſeroient à chaque inſtant des énigmes inexplicables.

Le ſtyle, ſi je l'oſe dire, ſubſtantiel & condenſé, qui convient à des faits déjà connus, & où la penſée aide à la lettre, n'eſt donc pas celui qui convient à des récits dont le fond, les détails, les circonſtances, tout eſt nouveau.

Deux autres hypothèſes, relatives aux temps, peuvent encore exiger de l'*Hiſtoire* plus ou moins de détails : ce ſont les points de perſpective que les écrivains ſe propoſent. Plus la poſtérité pour laquelle on écrit eſt reculée, plus l'intérêt des détails diminue ; & ſi, à chaque trait, l'*hiſtorien* ſe demande, *qu'importe à l'avenir, à un avenir éloigné?* le volume des faits qu'il aura recueillis, ſe réduira ſouvent à peu de choſe. Il n'y a que les peuples célèbres & les

hommes vraiment illuſtres, dont les particularités domeſtiques ſoient intéreſſantes encore à une certaine diſtance. Mais ce qui pour une poſtérité éloignée n'a rien de curieux, le temps auquel on touche, le pays où l'on eſt peut déſirer de le ſavoir. C'eſt là, pour le diſcernement & pour le choix de l'écrivain, l'une des grandes difficultés. Il eſt preſque aſſuré d'être prolixe à l'égard des ſiècles à venir, s'il accorde au ſien les détails qu'il a droit de lui demander; & s'il néglige ces détails, il s'expoſe au reproche de n'avoir pas rempli ſa tâche: car ces détails ne ſont pas tous frivoles, & la proximité des temps peut leur donner une influence & des rapports d'utilité qui les rendent indiſpenſables.

L'*hiſtorien* qui ne s'occupera que de ſa propre gloire, évitera aiſément cet écueil, en choiſiſſant parmi les ſiècles écoulés, celui qui lui préſente le plus de ſommités brillantes & d'événemens ſuſceptibles d'un intérêt univerſel. L'hiſtoire des révolutions aura toujours cet avan-

tage. Mais s'il ſe borne, pour être utile, à raconter fidèlement ce qu'il a vu de près, on doit s'attendre qu'en écrivant l'*Hiſtoire* de ſon ſiècle, il n'aura ni la préciſion, ni la rapidité d'un écrivain qui, dans l'éloignement, ne cherche que des points éminens à tracer, & que de grands tableaux à peindre.

Enfin, dans l'hypothèſe la plus commune, il peut arriver que le nombre des objets importans dont l'*Hiſtoire* eſt chargée; que la difficulté de les lier enſemble, de les diſtribuer, de les mêler ſans les confondre; que la difficulté plus grande encore de donner à chacun toute ſon étendue, ſans ralentir, ſuſpendre, intervertir le cours & l'ordre des événemens; en un mot, que la complication de la machine politique oblige l'*Hiſtoire* à la décompoſer, à ſe diviſer elle-même en autant de parties qu'elle a d'objets divers; & c'eſt ce qu'elle a fait ſouvent. Ainſi, la guerre, les finances, le commerce, les arts, les lois, les négociations ont eu leur *Hiſtoire* diſtincte; & de cette di-

viſion naît la différence des ſtyles convenables à leur objet.

L'art militaire, la marine, l'économie, le commerce, les lois ont une langue ſévèrement exacte. Celle de la politique eſt plus affilée & plus ſubtile: dans les affaires du cabinet elle eſt vague, myſtérieuſe, & réſervée, Montaigne diroit *cauteleuſe*. Celle des intrigues de cour eſt plus raffinée encore & plus flexible. Mais lorſque dans les factions, les troubles domeſtiques, les révolutions, les déſaſtres, on a de grands caractères à développer, de grandes paſſions à faire agir, de grandes ſcènes à décrire; la langue de l'*Hiſtoire* devient preſque celle de l'Eloquence ou de la Poéſie. Voyez, dans Tacite, l'incendie de Rome; dans Tite-Live, le combat des Horaces & la conjuration des Gracches; dans Plutarque, le triomphe de Paul Emile: c'eſt tour à tour Homère ou Corneille qu'on croit entendre.

Ainſi, lors même que l'écrivain s'impoſe la tâche pénible d'embraſſer d'un

coup-d'œil tout ce qu'un ſiècle lui préſente d'intéreſſant pour l'avenir, & qu'il conſidère le corps politique, dont il décrit les révolutions, comme une machine dont le mouvement eſt le réſultat d'une foule d'impulſions données par différens reſſorts liés & combinés enſemble; alors méme non ſeulement il n'eſt pas permis à ſon ſtyle d'être uniforme, mais il a beſoin d'être ſouple & varié plus que jamais. Une négociation, une campagne militaire, une intrigue de cour, une conſpiration, un détail important de police ou de diſcipline, un code de légiſlation, demandent un eſprit & une plume différente; & l'*hiſtorien*, dont le génie auroit cette heureuſe facilité à recevoir l'empreinte des objets qui s'offriroient à ſa mémoire, ſeroit peut-être de tous les écrivains le plus rare & le plus merveilleux dans ſa perfection.

Pour en approcher autant qu'il eſt poſſible, le vrai moyen, à ce qu'il me ſemble, eſt de n'affecter aucun ſtyle, de ne jamais ſe tendre & ſe roidir, & de livrer ſon

eſprit & ſon ame à l'impreſſion des objets qui doivent ſucceſſivement agir ſur la penſée, modifier le ſentiment, & s'approprier l'expreſſion.

Ainſi, l'*Hiſtoire* diffère d'elle-même par ſes tons, ſes couleurs, ſes caractères différens, ſelon les objets qu'elle exprime. Quelqu'un a dit que pour *l'hiſtorien*, le meilleur ſtyle étoit celui qui reſſembloit à une eau limpide. Mais s'il n'a point de couleur à ſoi, il prendra naturellement celle de ſon ſujet, comme le ruiſſeau prend la teinture du ſable qui forme ſon lit. L'*Hiſtoire* politique & morale, la plus féconde en réflexions; l'*Hiſtoire* des cours, la plus curieuſe dans ſes détails; celle des révolutions, la plus dramatique de toutes; l'*Hiſtoire* générale, ou celle d'un pays; celle d'un empire, ou d'un regne; des annales, ou des mémoires, demandent plus ou moins de développement ou de préciſion, d'ampleur ou de rapidité, de philoſophie ou d'éloquence; & preſcrire à l'*hiſtorien* d'avoir toujours un même

ſtyle, ce ſeroit comme preſcrire au peintre de n'avoir jamais qu'un même pinceau.

Je n'ajouterai plus qu'une obſervation qui intéreſſe les écrivains modernes ; c'eſt qu'on ſe méprend quelquefois au caractère de ſimplicité & de gravité, qui convient en effet au ſtyle de l'*Hiſtoire. Simple* & *grave*, dans ce ſens-là, ſignifie éloigné de toute affectation dans la manière, de toute recherche dans la parure. Mais comme en peinture, en ſculpture, l'expreſſion de la force, de la fierté, de la majeſté peut être ſimple, & c'eſt réellement lorſqu'elle a toute ſa beauté, il en eſt de même dans l'art d'écrire. La gravité n'exclut que les mouvement paſſionnés. C'eſt dans le ſourcil de Jupiter, c'eſt dans le regard de Neptune que la colère eſt exprimée ; c'eſt dans les traits, non dans le geſte, que l'artiſte fera ſentir le caractère ou de Caton ou de Brutus, & la ſituation de leur ame, ſoit au moment que l'un a réſolu ſa mort, ſoit au mo-

ment que l'autre délibère d'aſſaſſiner ſon ami, peut-être ſon père. Telle eſt l'expreſſion, preſque immobile, du ſtyle grave. Aucun des grands mouvemens oratoires ne lui convient; mais dans ſa chaleur concentrée & retenue il a ſon énergie. Nulle emphaſe, nulle figure, nulle épithète ambitieuſe; mais le mot propre, le plus vif & le plus pénétrant, lui communique ſa vigueur.

Le tribun qui vient de poignarder Meſſaline, paroît devant Claude au moment qu'il eſt à table, & lui dit qu'elle eſt morte. Tacite, en traçant le tableau de cette ſcène, n'y ajoûte rien qui marque l'impreſſion qu'elle fait ſur lui; &, ſans l'énoncer, tout l'exprime. *Nuntiatum Claudio epulanti periiſſe Meſſalinam, non diſtinĉo ſuâ an alienâ manu: nec ille quæſivit; popoſcitque poculum, & ſolita convivio celebravit. Nec ſecutis quidem diebus, odii, gaudii, iræ, triſtitiæ, ullius denique humani affectûs ſigna dedit, non cùm lætantes accu-*

ſatores aſpiceret, non cùm filios mœrentes (*a*).

Le même *hiſtorien* nous peint le deuil de Rome à la mort de Germanicus; & ſans qu'un mot de plainte ou de regret indique la triſteſſe dont ce tableau l'affecte, on voit qu'il en eſt pénétré. *Conſules .... & ſenatus, ac magna pars populi viam complevêre; disjecti, &, ut cuiquam libitum, flentes : aberat quippe adulatio, gnaris omnibus lætam Tiberio Germanici mortem male diſſimulari. Tiberius atque Auguſta publico abſtinuêre, inferius majeſtate ſuâ rati ſi palam la-*

(*a*) Claude étoit encore à table, lorſqu'on vint lui annoncer que Meſſaline étoit morte, ſans lui dire ſi elle avoit péri de ſa propre main ou de celle d'un autre; & il ne s'en informa point. Il demanda à boire; & il acheva, comme de coutume, ſon repas avec ſes convives. Les jours ſuivans, il ne donna aucun ſigne de haîne, ni de joie, ni de colère, ni d'affliction, ni d'aucun ſentiment humain; ſoit en voyant les accuſateurs de Meſſaline ſe réjouir, ſoit en voyant la douleur & les larmes de ſes enfans.

mentarentur ; an ne omnium oculis vultum eorum ſcrutantibus falſi intelligerentur . . . . Dies quo reliquiæ tumulo Auguſti inferebantur, modo per ſilentium vaſtus, modo ploratibus inquies : plena urbis itinera : conlucentes per campum Martis faces. Illic miles cum armis, ſine inſignibus magiſtratus, populus per tribus, cecidiſſe rempublicam, nihil ſpei reliquum clamitabant : *promptiùs apertiùsque quam ut meminiſſe imperitantium crederes. Nihil tamen Tiberium magis penetravit quam ſtudia hominum accenſa in Agrippinam ; cum* decus patriæ, ſolum Auguſti ſanguinem ; unicum antiquitatis ſpecimen appellarent, *verſique ad cœlum ac deos* integram illi ſobolem, ac ſuperſtitem iniquorum *precarentur* (*a*).

(*a*) « Les conſuls, le ſénat, & la plus grande partie du peuple remplirent le chemin où le convoi devoit paſſer, diſperſés çà & là ſans ordre, & pleurant tous en liberté ; car il n'y avoit dans leur douleur aucune eſpèce d'adulation, tout le monde étant bien inſtruit que la mort de Germanicus étoit agréable à Tibère. Tibère & Livie s'abſtin-

Voilà le modèle du ſtyle grave, & toutefois d'un ſtyle ſi pittoreſque & ſi haut en couleur, que le poète avec ſes hardieſſes & l'orateur avec ſes figures atteindrent de ſe montrer, ſoit qu'ils cruſſent indigne de la majeſté de ſe lamenter en public, ſoit de peur que tant de regards pénétrans, obſervant leur viſage, n'y découvriſſent la fauſſeté de leur affliction..... Le jour que les reſtes de Germanicus furent portés dans le tombeau d'Auguſte, on vit Rome, tantôt ſemblable à une ſolitude où régnoit un vaſte ſilence, tantôt remplie de trouble & de gémiſſemens. Toutes les rues de la ville étoient remplies; des flambeaux funèbres éclairoient le champ de Mars. Les ſoldats y étoient ſous les armes, les magiſtrats ſans les marques de leur dignité, le peuple diviſé par tribus. Tous crioient que la république étoit perdue, qu'il ne reſtoit plus d'eſpérance; & ces cris éclatoient auſſi ouvertement & auſſi librement que ſi on eût oublié que l'on avoit des maîtres. Rien cependant ne pénétra ſi vivement Tibère que le zèle enflammé qu'on témoignoit pour Agrippine : on l'appeloit l'unique reſte du ſang d'Auguſte, le ſeul exemple des mœurs antiques, &, les yeux levés au ciel, on ſupplioit les Dieux de conſerver ſa race, & de la faire ſurvivre aux méchans ».

droient difficilement à ce degré d'expreſſion. Or il me ſemble que ce qu'un très-grand nombre d'*hiſtoriens*, parmi les modernes, ont négligé de ſe donner, c'eſt cette préciſion nombreuſe, cette ſimplicité énérgique, cette plénitude de penſées & d'affections profondes, cette gravité plus éloignée encore de la froideur que de l'emportement. On a écrit ſimplement l'*Hiſtoire*; mais trop ſouvent cette ſimplicité a été négligée, inculte, & ſans nobleſſe. Tantôt on a voulu prendre un ſtyle développé; il a été foible, traînant, & lâche: tantôt un ſtyle concis & ſerré; & il a été ſec & dur: tantôt un ſtyle abondant & pompeux; & il a été emphatique: tantôt un ſtyle familier; & il a été rampant. On s'eſt dit que l'*Hiſtoire* n'étoit pas l'éloquence; on s'eſt trompé: c'eſt l'éloquence même, mais retenue comme un courſier fougueux que le frein réduiroit au pas, & qui, dans ſon allure, conſerveroit encore & ſa vigueur & ſa beauté. C'eſt ainſi que, dans Thucydide,

dans Xénophon, dans Tite-Live, dans Tacite, & parmi nous dans Boſſuet & dans Voltaire, on reconnoît toujours une abondance qui ſe ménage, une chaleur qui ſe tempère, une force qui ſe contient & qui règle ſes mouvemes; au lieu que dans les écrivains à qui manquent les nerfs & la vigueur de l'éloquence, ce qu'ils appellent ſobriété dans l'expreſſion, n'eſt que de l'indigence; ce qu'ils appellent retenue, n'eſt ſouvent rien que molleſſe & langueur.

Le vrai mérite du ſtyle de l'*Hiſtoire* ſera donc de s'accommoder à ſon ſujet & à ſon objet. Ces détails ſi intéreſſans des Vies de Plutarque ſeroient inſoutenables dans une *Hiſtoire* générale de la Grèce ou de l'Italie. Cette belle ſimplicité des Commentaires de Céſar auroit été de la ſéchereſſe dans les Décades de Tite-Live. La ſomptuoſité du langage de Tite-Live auroit été du faſte dans les Mémoires de Céſar. Le Cardinal de Retz eût été ridicule, s'il eût pris le ton grave

& ſententieux du Préſident de Thou, ou s'il nous eût décrit la Fronde, du ſtyle qui convient aux révolutions romaines.

En un mot, dans ſon tiſſu même le plus uni, le ſtyle de l'*Hiſtoire* doit être ſimple avec dignité, & d'un naturel également éloigné de l'affectation & de la négligence, de l'enflure & de la baſſeſſe; & autant il rejette ces hyperboles de Florus, lorſqu'il nous dit que les vaiſſeaux d'Antoine faiſoient gémir la mer & fatiguoient les vents (*a*); & de Céſar, que l'Océan, plus tranquille & plus favorable, l'avoit laiſſé paſſer, d'Angleterre aux bords de la Gaule, comme en reconnoiſſant qu'il ne pouvoit lui réſiſter (*b*); & de Lucullus, qu'il ſembloit qu'ayant fait alliance avec la mer & les tempêtes, il leur eût donné la flotte de Mithridate à combattre & à diſperſer (*c*); & de Ca-

(*a*) *Non ſine gemitu maris & labore ventorum ferebantur.*

(*b*) *Ipſo quoque Oceano tranquillo magis & propicio, quaſi imparem ſe fateretur.*

(*c*) *Planè quaſi Lucullus, quodam cum fluc-*

mille, que l'inondation du ſang gaulois avoit éteint dans Rome tous les reſtes de l'incendie (*a*) : autant, dis-je, la gravité du ſtyle de l'*Hiſtoire* rejette ces extravagances, autant ſa dignité rebute le langage commun, le ton bourgeois, les phraſes proverbiales des écrivains, qui, parmi nous, ſemblent avoir traveſti l'*Hiſtoire* à deſſein de la dégrader, comme dans ces expreſſions que Voltaire a notées : *Le général pourſuit ſa pointe. Les ennemis furent battus à plate couture. Ils s'enfuirent à vauderoute. Il ſe prêta à des propoſitions de paix après avoir chanté victoire. Les légions vinrent au devant de Druſus par manière d'acquit. Un ſoldat romain ſe donnoit à dix as par jour, corps & ame.* Certes, ce n'étoit pas ainſi que les anciens écrivoient l'*Hiſtoire* : non ſeulement dans les choſes

---

tibus procelliſque commercio, debellandum tradidiſſe regem ventis videretur.

(*a*) *Ut omnia incendiorum veſtigia gallici ſanguinis inondatione deleret.*

les plus communes ils s'énonçoient avec décence, mais ſouvent, dans les grandes choſes, ſollicités par le beſoin d'exprimer vivement un trait de caractère, une penſée neuve & hardie, leur ſtyle s'élevoit juſqu'au ton le plus haut: c'eſt ainſi que Tacite a peint l'effroi de Caligula, lorſque Tibère, que l'on croyoit mourant, revint un moment à la vie: *Cæſar in ſilentio fixus à ſummâ ſpe noviſſima expectabat.* C'eſt ainſi qu'il a peint le deuil de Rome aux funérailles de Germanicus : *Dies modo per ſilentium vaſtus, modo ploratibus inquies.* Plutarque a de même exprimé en poète l'extrémité où Rome étoit réduite à l'arrivée de Camille : *Rome étoit dans la balance avec l'épée de Brennus* ; & la révolution qu'opéra ſon retour : *Il ramena Rome dans Rome.*

Je ne me laſſe point de citer ces modèles tout déſeſpérans qu'ils me ſemblent ; & à commencer par moi-même, je ne ceſſerai de dire à ceux qui veulent, en écrivant l'*Hiſtoire*, ſe rendre intéreſſans pour la

la poſtérité, ce qu'Horace diſoit aux poètes latins en parlant des grecs.

Nocturnâ verſate manu, verſate diurnâ.

HYMNE. L'*Hymne* ſacrée, dans ſa ſublimité, eſt l'expreſſion ſolennelle de l'enthouſiaſme de tout un peuple, le concert & l'accord d'une multitude d'ames qui s'élèvent à Dieu, ſoit en admiration des merveilles de la nature, ſoit en adoration des prodiges de la grâce, ſoit dans un tranſport unanime de reconnoiſſance & d'amour, ou dans un mouvement de crainte, d'étonnement, & de reſpect.

Ainſi, dans l'*Hymne*, tout doit être en ſentimens & en images. L'élévation en eſt le caractère : car toutes les penſées, toutes les relations en ſont de l'homme au créateur ; & ce n'eſt pas en diſant de l'Etre ſuprême, comme dans l'*Hymne* attribuée à Orphée, qu'*à ſon aſpect les plus hautes montagnes tremblent, & que*

les mers friſſonnent dans leurs profonds abîmes ; ce n'eſt pas non plus en lui diſant, comme dans l'*Hymne* attribuée à Cléanthe, *Vous voulez les biens & les maux dans les conſeils de votre loi ;* ce n'eſt pas, dis-je, ainſi qu'on louera l'Eternel : car il ne réſulte de ce galimathias oriental, ni une haute idée de ſa puiſſance, ni une haute idée de ſa juſtice. La goutte d'eau de l'Océan, le grain de ſable des montagnes, ne ſont rien en parlant de celui qui d'un ſouffle a créé les mondes ; & dire de lui qu'*il a voulu les biens & les maux ſelon les conſeils de ſa loi*, c'eſt le louer comme un flatteur peut louer un tyran.

Le ſublime n'eſt pas diſpenſé d'être raiſonnable ; & le vrai ſublime eſt celui qui eſt à la fois ſi ſimple & ſi frappant, qu'il ſaiſit tout d'un coup & ſans peine tous les eſprits. Tel doit être celui de l'*Hymne* : car l'*Hymne* eſt faite pour la multitude ; & en même temps qu'elle doit être religieuſe, elle doit être morale :

or elle ſera l'un & l'autre, ſi elle donne de l'Etre ſuprême l'idée qu'on en doit avoir, pour l'adorer avec crainte & avec amour ; ſi, en louant les ſaints, elle eſt la leçon la plus touchante des vertus qu'ils ont pratiquées ; ſi, en célébrant les myſtères, elle y fait voir autant de motifs d'eſpérance & de reconnoiſſance que d'objets de culte & de foi.

Les anciennes *Hymnes* de l'Egliſe ont le mérite de la ſimplicité, mais n'ont que celui-là. Il faut en excepter quelques *proſes* qui ont une beauté réelle, comme le *Dies iræ*, & le *Veni, ſancte Spiritus.*

Les nouvelles *Hymnes* donnent, pour la plupart, dans l'excès contraire à la ſimplicité : elles ſont brillantées, ornées juſqu'au luxe, pleines d'imagination, dénuées de ſentiment, &, en deux mots, élégantes & froides. Les auteurs penſoient à Horace en les compoſant ; c'eût été à David, & ſur-tout à Moïſe, qu'il eût fallu penſer.

La fameuſe *Hymne* de Santeuil, *Stupete, gentes*, eſt un amas d'antithèſes qui

ne répandent ni chaleur ni lumière ; & le compliment à la Vierge,

Intrare ſanctum quid pavebas,
Facta Dei priùs ipſa templum?

eſt ſpirituel, mais déplacé : ni l'enthouſiaſme, ni la piété n'ont de cet eſprit-là.

Lorſque l'*Hymne* n'eſt pas ſublime, elle doit être onctueuſe & touchante : elle doit prendre tour à tour le caractère de Boſſuet dans ſes élévations d'une ame à Dieu, ou celui de Fénélon & de François de Sales dans leurs œuvres myſtiques.

HYPERBOLE. Elle ne doit être ſenſible que pour celui qui écoute, & jamais pour celui qui parle ; & c'eſt dans ce ſens-là que Quintilien a dit qu'elle devoit être *extra fidem*, *non extra modum* : toutes les fois que l'expreſſion dit plus qu'on ne doit penſer naturellement, elle eſt fauſſe ; elle eſt juſte toutes les fois qu'on n'excède pas l'idée qu'on a ou qu'on peut avoir. C'eſt dans cette vérité relative

que conſiſte la préciſion de l'*Hyperbole* même ; car il n'y a point d'exception à cette règle, que chacun doit parler d'après ſa penſée & peindre les choſes comme il les voit. Celui qui ſoupiroit de voir Louis XIV trop à l'étroit dans le louvre, & qui diſoit pour ſa raiſon,

Une ſi grande majeſté
A trop peu de toute la terre,

le penſoit-il ? pouvoit-il le penſer ? C'eſt la pierre de touche de l'*Hyperbole*.

C'eſt une maxime bien vraie en fait de goût, qu'*on affoiblit toujours ce qu'on exagère* : mais *exagérer*, dans ce ſens-là, veut dire, aller au delà, non de la vérité abſolue, mais de la vérité relative. Celui qui exprime une choſe comme il la ſent n'exagère point, il rend fidèlement ſon ſentiment ou ſa penſée. L'objet qu'il peint, n'a pas tous les charmes qu'il lui attribue ; le malheur dont il eſt accablé, n'eſt pas auſſi grand qu'il ſe l'imagine ; le danger qui menace ſon ami, ſa maîtreſſe, ce qu'il a de plus cher,

n'eſt ni auſſi terrible, ni auſſi preſſant qu'il le croit : mais ce n'eſt pas d'après la réalité même, c'eſt d'après ſon imagination qu'il les peint ; & pour en juger d'après lui & comme lui, on ſe met à ſa place. Ainſi, dans l'excès de la paſſion, l'*Hyperbole* la plus inſenſée eſt elle-même l'expreſſion de la nature & de la vérité.

I.

IDYLLE. Lorſque Deſpréaux a peint l'*Idylle* comme une bergère en habit de fête, il l'a parfaitement définie telle que nous la concevons. Une ſimplicité élégante en fait le caractère ; & c'eſt par cette élégance, ennoblie, qu'elle ſe diſtingue de l'Eglogue.

Chaque genre de Poéſie a ſon hypothèſe diſtincte ; & c'eſt ce qui en fait la différence. Or l'hypothèſe de l'Eglogue & celle de l'*Idylle* ne ſont pas la même.

Dans des temps & parmi des peuples où l'exceſſive inégalité des conditions &

des fortunes n'avoit pas mis encore entre les hommes cette différence inhumaine, à laquelle il eſt impoſſible de réfléchir ſans s'attriſter ; dans des climats ſur-tout où la beauté du ciel, la fertilité de la terre faiſoient de la campagne le plus délicieux ſéjour ; où, d'un côté, l'heureuſe ignorance des beſoins du luxe, & de l'autre, la facilité à vivre dans l'aiſance avec peu de peine & de ſoin, rapprochoient ſi fort l'état des bergers de celui des rois, que l'un touchoit à l'autre ; l'Eglogue & l'*Idylle* n'avoient pas deux hypothèſes différentes, & ne devoient pas avoir deux noms.

Eſt venu le temps où dans la Poéſie champêtre il a fallu, non ſeulement diſtinguer l'*Idylle* de l'Eglogue, mais l'une & l'autre du genre villageois.

Les vices & les ridicules du peuple de la ville, tranſmis au peuple des campagnes ; les aſtuces de l'intérêt, les ſottiſes de l'amour-propre & de la vanité, les intrigues de la galanterie, les duperies réciproques ; & dans tout cela,

les mœurs payſannes combinées avec les mœurs bourgeoiſes, ſont le comique de Dancourt : rien ne reſſemble moins à l'innocence & à la ſimplicité paſtorale ; & les modèles de ce comique, on les rencontre à chaque pas dans les environs de Paris.

Mais pour trouver le ſujet d'une Eglogue, il faut aller plus loin ; encore ſont-ils rares par-tout : & quant aux ſujets de l'*Idylle*, il n'en exiſte qu'en idée. Celles des *Idylles* de Geſner qui ont quelque vérité, ſont de ſimples Eglogues : celles qui ont le plus de nobleſſe & d'élégance, n'ont de modèle dans aucun pays.

Dans les *Idylles* de Mad. Deshouliè-res, la ſcène eſt au village ; mais la femme ſenſible & tendre qui parle aux fleurs, aux ruiſſeaux, aux moutons, n'eſt pas une de nos bergères : c'eſt la maîtreſſe du château.

L'*Idylle* ne peut donc être priſe que dans le ſyſtême fabuleux ou romaneſque. Ce ſont les bergers de Tempé, ou des

bords du Lignon, que l'on y met en ſcène ; c'eſt le langage de l'Aminte, ou du Paſtor Fido, que parlent ces bergers ; & dans ce ſyſtême, l'*Idylle* a ſon merveilleux comme l'Epopée ; car elle eſt d'un temps où non ſeulement les rois, mais les dieux mêmes, daignoient vivre avec les bergers :

Habitarunt dî quoque ſylvas,
Dardaniusque Paris.

C'eſt ainſi que l'*Idylle*, comme nous l'entendons, ſans ceſſer d'être ſimple, doit être noble & élégante.

Telle, aimable en ſon air, mais humble dans ſon ſtyle,
Doit éclater ſans pompe une élégante *Idylle*.

Elle ne mêle point des diamans à ſa parure, mais elle a un chapeau de fleurs. *Voyez* EGLOGUE.

En peinture, Teniers a fait des ſcènes payſannes ; Berghem, des Eglogues ; le Pouſſin, des *Idylles* : & pour exceller dans ce genre, il ne manquoit à celui-ci que de peindre les payſages comme les Breugles & le Lorrain.

ILLUSION. Dans les arts d'imitation la vérité n'eſt rien, la vraiſemblance eſt tout ; & non ſeulement on ne leur demande pas la réalité, mais on ne veut pas même que la feinte en ſoit l'exacte reſſemblance.

Dans la Tragédie, on a très-bien obſervé que l'*Illuſion* n'eſt pas complette. 1°. Elle ne peut pas l'être, 2°. elle ne doit pas l'être. Elle ne peut pas l'être, parce qu'il eſt impoſſible de faire pleinement abſtraction du lieu réel de la repréſentation théâtrale & de ſes irrégularités. On a beau avoir l'imagination préoccupée, les yeux avertiſſent qu'on eſt à Paris, tandis que la ſcène eſt à Rome : & la preuve qu'on n'oublie jamais l'acteur dans le perſonnage qu'il repréſente, c'eſt que dans l'inſtant même où l'on eſt le plus ému, on s'écrie : *Ah ! que c'eſt bien joué !* On ſait donc que ce n'eſt qu'un jeu : on n'applaudiroit point Auguſte, c'eſt donc Briſard qu'on applaudit.

Mais quand, par une reſſemblance parfaite, il ſeroit poſſible de faire une pleine *Illuſion*, l'art devroit l'éviter, comme la ſculpture l'évite en ne colorant pas le marbre, de peur de le rendre effrayant.

Il y a tel ſpectacle dont l'*Illuſion* tempérée eſt agréable, & dont l'*Illuſion* pleine ſeroit révoltante ou péniblement douloureuſe. Combien de perſonnes ſoutiennent le meurtre de Camille ou de Zaïre, & les convulſions d'Inès empoiſonnée, qui n'auroient pas la force de ſoutenir la vue d'une querelle ſanglante, ou d'une ſimple agonie ? Il eſt donc hors de doute que le plaiſir du ſpectacle tragique tient à cette réflexion tacite & confuſe, qui nous avertit que ce n'eſt qu'une feinte, & qui par-là modère l'impreſſion de la terreur & de la pitié.

Je ſais bien que l'échafaud eſt la Tragédie de la populace, & que des nations entières ſe ſont amuſées de combats de gladiateurs ; mais cet exercice de la ſenſibilité ſeroit trop violent pour des ames qu'une ſociété douce & voluptueuſe

amollit, & qui demandent des plaiſirs délicats comme leurs organes.

Ce ne ſera que lorſque l'habitude de ces plaiſirs en aura émouſſé le goût & que les ames ſeront blaſées, qu'on ſera obligé d'employer, comme des liqueurs fortes, des moyens violens de réveiller en elles une ſenſibilité preſque éteinte ; & c'eſt peut-être ainſi que, par la continuité des jouiſſances & la ſatiété qui les ſuit, un peuple poli ſe déprave & retourne à la barbarie.

Quoi qu'il en ſoit, il y a deux choſes à diſtinguer dans l'imitation tragique, la vérité abſolue de l'exemple, & la reſſemblance imparfaite de l'imitation. Oroſmane, dans la fureur de ſa jalouſie, tue Zaïre, & l'inſtant d'après ſe tue lui-même de déſeſpoir : voilà l'*Illuſion* qui ne doit pas être complette. Un amour jaloux & furieux peut rendre féroce & barbare un homme naturellement bon, ſenſible, & généreux : voilà la vérité, dont rien ne nous détrompe, & dont l'impreſſion nous reſte, lors même que l'*Illuſion* a ceſſé.

Dans le comique, rien ne répugne à une pleine *Illuſion* ; & l'impreſſion du ridicule n'a pas beſoin d'être tempérée comme celle du pathétique. Mais ſi dans le comique même l'*Illuſion* étoit complette, le ſpectateur, croyant voir la nature, oublieroit l'art, & ſeroit privé, par la force de l'*Illuſion*, de l'un des plaiſirs du ſpectacle. Ceci eſt commun à tous les genres.

Le plaiſir d'être ému de crainte & de pitié ſur les malheurs de ſes ſemblables, le plaiſir de rire aux dépens des foibleſſes & des ridicules d'autrui, ne ſont pas les ſeuls que nous cauſe la Scène : celui de voir à quel degré de force & de vérité peuvent aller le génie & l'art, celui d'admirer dans le tableau la ſupériorité de la peinture ſur le modèle, ſeroit perdu, ſi l'*Illuſion* étoit complette : & voilà pourquoi, dans l'imitation même en récit, les acceſſoires qui altérent la vérité, comme la meſure des vers & le mélange du merveilleux, rendent l'*Illuſion* plus douce ; car nous aurions bien moins de

plaiſir à prendre un beau poème pour une hiſtoire, qu'à nous ſouvenir confuſément que c'eſt une création du génie.

Pour mieux m'entendre, imaginez une perſpective ſi parfaitement peinte, que de loin elle vous ſemble être réellement, ou un morceau d'architecture, ou un payſage éloigné : tout l'agrément de l'art ſera perdu pour vous dans ce moment, & vous n'en jouirez que lorſqu'en approchant, vous vous apercevrez que le pinceau vous en impoſe. Il en eſt de même de toute eſpèce d'imitation : on veut jouir en même temps & de la nature & de l'art; on veut donc bien s'apercevoir que l'art ſe mêle avec la nature. Dans le comique même, il ne faut donc pas croire que la vérité de l'imitation en ſoit le mérite excluſif, & que le meilleur peintre de la nature ſoit le plus fidèle copiſte : car ſi l'imitation étoit une parfaite reſſemblance, il faudroit l'altérer exprés en quelque choſe, afin de laiſſer à l'ame le ſentiment confus de ſon erreur, & le plaiſir ſecret de voir avec quelle adreſſe on la

trompe. Il eſt pourtant vrai qu'on a plus à craindre de s'éloigner de la nature, que d'en approcher de trop près ; mais entre la ſervitude & la licence, il y a une liberté ſage, & cette liberté conſiſte à ſe permettre de choiſir & d'embellir en imitant : c'eſt ce qu'a fait Molière, auſſi bien que Racine. Ni le *Miſanthrope*, ni l'*Avare*, ni le *Tartuffe*, ne ſont de ſerviles copies : dans les détails comme dans l'enſemble, dans les caractères comme dans l'intrigue, ce ſont des compoſitions plus achevées qu'on n'en peut voir dans la nature : la perfection y décèle l'art, & l'on perdroit à ne pas l'y voir : pour en jouir, il faut qu'on l'aperçoive.

Mais juſqu'à quel point cette imitation peut-elle être embellie, ſans que l'altération nuiſe à la vraiſemblance & détruiſe l'*Illuſion* ? Cela tient beaucoup à l'opinion, à l'habitude, à l'idée que l'on a des poſſibles ; & la règle doit varier ſelon les lieux & les temps. La vérité même n'eſt pas toujours vraiſemblable ; & à moins qu'elle ne ſoit très-connue,

elle n'eſt point admiſe ſi la vraiſemblance n'y eſt pas. Dans les choſes communes, il eſt aiſé de conſerver la vraiſemblance; mais dans l'extraordinaire & le merveilleux, c'eſt une des plus grandes difficultés de l'art. *Voyez* VRAISEMBLANCE.

Quelle eſt cependant cette demi-*Illuſion*, cette erreur continue & ſans ceſſe mêlée d'une réflexion qui la dément, cette façon d'être trompé & de ne l'être pas ? C'eſt quelque choſe de ſi étrange en apparence & de ſi ſubtil en effet, qu'on eſt tenté de le prendre pour un être de raiſon ; & pourtant rien de plus réel. Chacun de nous n'a qu'à ſe ſouvenir qu'il lui eſt arrivé bien ſouvent de dire, en même temps qu'il pleuroit ou qu'il frémiſſoit à *Mérope : Ah ! que cela eſt beau !* Ce n'étoit pas la vérité qui étoit belle ; car il n'eſt pas beau qu'une femme aille tuer un jeune homme, ni qu'une mère reconnoiſſe ſon fils au moment de le poignarder. C'étoit donc bien de l'imitation que l'on parloit ; & pour cela, il falloit ſe dire à ſoi-même, *C'eſt un menſonge ;*

ſonge ; & tout en le diſant, on pleuroit & on frémiſſoit.

Pour expliquer ce phénomène, on a dit que l'*Illuſion* & la réflexion n'étoient pas ſimultanées, mais alternatives dans l'ame : ſubtilité gratuite ; car ſans ces oſcillations continuelles & rapides de l'erreur à la vérité, leur mélange actuel s'explique, & l'on va voir qu'il eſt dans la nature.

L'ame eſt ſuſceptible à la fois de diverſes impreſſions : par exemple, lorſqu'on entend une belle muſique, & qu'en regardant une jolie femme, on boit d'un vin délicieux, ces trois plaiſirs ſont diſtinctement & ſimultanément goûtés. Ils ſe nuiſent pourtant l'un à l'autre ; & moins les impreſſions ſimultanées ſont analogues, moins le ſentiment en eſt vif : en ſorte que ſi elles ſont contraires, le partage de la ſenſibilité entre elles eſt quelquefois ſi inégal, que l'une effleure à peine l'ame, tandis que l'autre s'en ſaiſit & la pénètre profondément.

En vous promenant à la campagne,

qu'un objet vous frappe & vous plonge dans la méditation, tous les autres objets que vous aperçevrez paſſeront ſucceſſivement devant vos yeux ſans vous diſtraire. Vous les aurez vus cependant, & chacun d'eux aura laiſſé ſa trace dans votre ſouvenir. Que ſera-t-il donc arrivé ? qu'à chaque inſtant l'ame aura eu deux penſées, l'une fixe & profonde, l'autre légère & fugitive. Au contraire, je vous ſuppoſe plus légèrement occupé : l'idée qui vous ſuit ne laiſſe pas d'être continue & toujours préſente ; mais l'impreſſion accidentelle de nouveaux objets eſt d'autant plus vive à ſon tour, que la première eſt moins profonde.

C'eſt ainſi qu'au ſpectacle deux penſées ſont préſentes à l'ame. L'une eſt, que vous êtes venu voir repréſenter une fable, que le lieu réel de l'action eſt une ſalle de ſpectacle, que tous ceux qui vous environnent viennent s'amuſer comme vous, que les perſonnages que vous voyez ſont des comédiens, que les colonnes du palais qu'on vous repréſente

ſont des couliſſes peintes, que ces ſcènes touchantes ou terribles que vous applaudiſſez, ſont un Poème compoſé à plaiſir: tout cela eſt la vérité. L'autre penſée eſt l'*Illuſion* : ſavoir, que ce palais eſt celui de Mérope, que la femme que vous voyez ſi affligée eſt Mérope elle-même, que les paroles que vous entendez ſont l'expreſſion de ſa douleur. Or, de ces deux penſées, il faut que la dernière ſoit la dominante ; & par conſéquent le ſoin commun du poète, de l'acteur, du décorateur, doit être de fortifier l'impreſſion des vraiſemblances & d'affoiblir celle des réalités. Pour cela, le moyen le plus sûr, comme le plus facile, ſeroit de copier fidèlement & ſervilement la nature ; & c'eſt là tout ce qu'on a ſu faire quand le goût n'étoit pas formé. Mais je l'ai dit ſouvent, je le répète encore : la nature a mille détails qui ſeroient vrais, qui rendroient même l'imitation plus vraiſemblable, & qu'il faut pourtant éloigner, parce qu'ils manquent d'agrément, ou d'intérêt, ou de décence, &

que nous cherchons au théâtre & dans l'imitation poétique en général une nature exquiſe, curieuſe, & intéreſſante.

Le ſecret du génie n'eſt donc pas d'aſſervir, mais d'animer ſon imitation : car plus l'*Illuſion* eſt vive & forte, plus elle agit ſur l'ame, & par conſéquent moins elle laiſſe de liberté à la réflexion & de priſe à la vérité. Quelle impreſſion peuvent faire de légères invraiſemblances ſur des eſprits émus, troublés d'étonnement & de terreur ? N'avons-nous pas vu de nos jours Phèdre expirante au milieu d'une foule de petits-maîtres ? N'avons-nous pas vu Mérope, le poignard à la main, fendre la preſſe de nos jeunes ſeigneurs, pour percer le cœur de ſon fils ? & Mérope nous faiſoit frémir, & Phèdre nous arrachoit des larmes.

C'eſt ſur ces exemples que ſe fondent ceux qui ſe moquent des bienſéances & des vraiſemblances théâtrales : mais ſi, dans ces momens de trouble & de terreur, l'ame, trop occupée du grand intérêt de la Scène, ne fait aucune attention à ſes

irrégularités, il y a des momens plus tranquilles, où le bon ſens en eſt bleſſé : la réflexion reprend alors tout ſon empire, la vérité détruit l'*Illuſion* : or l'*Illuſion*, une fois détruite, ne ſe reproduit pas l'inſtant d'après avec la même force ; & il n'y a nulle comparaiſon entre un ſpectacle où elle eſt ſoutenue, & un ſpectacle où à chaque inſtant on eſt trompé & détrompé.

L'*Illuſion*, comme je l'ai dit, n'a pas beſoin d'être complette. On ne doit donc pas s'inquiéter des invraiſemblances forcées, & l'on peut ſe permettre celles qui contribuent à donner au ſpectacle plus d'intérêt ou d'agrément.

Mais quoi qu'on faſſe pour en impoſer, il eſt rare que l'*Illuſion* ſoit trop forte : on fait donc bien d'être ſévère ſur ce qui intéreſſe la vraiſemblance, & de n'accorder à l'art que les licences heureuſes d'où réſulte quelque beauté.

Il faut ſe figurer qu'il y a ſans ceſſe, dans l'imitation théâtrale, un combat entre la vérité & le menſonge : des deux impreſ-

ſions, affoiblir celle qui doit céder, fortifier celle que l'on veut qui domine ; voilà le point où ſe réuniſſent toutes les règles de l'art par rapport à la vraiſemblance, dont l'*Illuſion* eſt l'effet.

Quant aux moyens qu'on doit exclure, il en eſt qui rendent l'imitation trop effrayante & horriblement vraie, comme lorſque ſous l'habit de l'acteur qui doit paroître ſe tuer, on cache une veſſie pleine de ſang, & que le ſang inonde le théâtre ; il en eſt qui rendent groſſièrement & baſſement une nature dégoûtante, comme lorſqu'on produit ſur la Scène l'ivrognerie & la débauche ; il en eſt qui ſont pris dans un naturel inſipide & trivial, dont l'unique mérite eſt une plate vérité, comme lorſqu'on repréſente ce qui ſe paſſe communément parmi le peuple. Tout cela doit être interdit à l'imitation poétique, dont le but eſt de plaire, non pas ſeulement à la multitude, mais aux eſprits les plus cultivés & aux ames les plus ſenſibles : ſuccès qu'elle ne peut avoir qu'autant qu'elle eſt décente, ingé-

nieuſe, exquiſe, digne, en un mot, qu'une raiſon perfectionnée & un ſentiment délicat en chériſſent l'*Illuſion*.

IMAGE. D'après Longin, on a compris ſous le nom d'*Image* tout ce qu'en Poéſie on appelle *Deſcriptions* & *Tableaux*. Mais en parlant du coloris du ſtyle, on attache à ce mot une idée beaucoup plus préciſe ; & par *Image*, on entend cette eſpèce de métaphore, qui, pour donner de la couleur à la penſée, & rendre un objet ſenſible s'il ne l'eſt pas, ou plus ſenſible s'il ne l'eſt pas aſſez, le peint ſous des traits qui ne ſont pas les ſiens, mais ceux d'un objet analogue.

La mort de Laocoon, dans l'Enéide, eſt un tableau ; la peinture des ſerpens qui viennent l'étouffer, eſt une deſcription ; *Laocoon ardens* eſt une *Image*.

Il eſt bien vrai que toute deſcription n'eſt pas une peinture : l'anatomiſte, le mécanicien décrivent & ne peignent pas ; & c'eſt en faiſant cette diſtinction que Boileau a dit très-injuſtement : *Virgile*

peint, & le Taſſe décrit. Mais nous parlons ici des deſcriptions animées par la Poéſie ou par l'Eloquence. Or, dans ce ſens, la deſcription diffère du tableau, en ce que le tableau n'a qu'un moment & qu'un lieu fixe. Ainſi, la deſcription peut être une ſuite de tableaux, le tableau peut être un compoſé d'*Images*, l'*Image* elle-même peut former un tableau. Mais l'*Image* eſt le voile matériel d'une idée; au lieu que la deſcription & le tableau ne ſont le plus ſouvent que le miroir de l'objet même.

Toute *Image* eſt une métaphore; mais toute métaphore n'eſt pas une *Image*. Il y a des tranſlations de mots qui ne préſentent leur nouvel objet que tel qu'il eſt en lui-même, comme, par exemple, *la clef* d'une voûte, *le pied* d'une montagne; au lieu que l'expreſſion qui fait *Image* peint avec les couleurs de ſon premier objet la nouvelle idée à laquelle on l'attache, comme dans cette ſentence d'Iphicrate: *Une armée de cerfs conduite par un lion, eſt plus à craindre qu'une armée de lions conduite par un cerf*; &

dans cette réponſe d'Agéſilas, à qui l'on demandoit pourquoi Lacédémone n'avoit point de murailles : *Voilà* (en montrant ſes ſoldats) *les murailles de Lacédémone.*

L'*Image* ſuppoſe une reſſemblance, renferme une comparaiſon ; & de la juſteſſe de la comparaiſon dépend la clarté, la tranſparence de l'*Image*. Mais la comparaiſon eſt ſous-entendue, indiquée, ou développée : on dit d'un homme en colère, *Il rugit* ; on dit de même, *C'eſt un lion ;* on dit encore, *Tel qu'un lion altéré de ſang*, &c. Il *rugit* ſuppoſe la comparaiſon ; *c'eſt un lion*, l'indique ; *tel qu'un lion*, la développe.

On demandera peut-être : Quelle reſſemblance peut-il y avoir entre une idée métaphyſique ou un ſentiment moral, & un objet matériel ?

1°. Une reſſemblance d'effet dans leur manière d'agir ſur l'ame. Si, par exemple, le génie d'un homme ou ſon éloquence débrouille dans mon entendement le chaos de mes penſées, en diſſipe

l'obſcurité, les rend diſtinctes & ſenſibles à mon imagination, m'en fait apercevoir & ſaiſir les rapports, je me rappelle l'effet que le ſoleil, en ſe levant, produit ſur le tableau de la nature; je trouve qu'ils font éclore, l'un à mes yeux, l'autre à mon eſprit, une foule d'objets nouveaux; & je dis de ce génie créateur & fécond, qu'il eſt lumineux, comme je le dis du ſoleil. Lorſque je goûte de l'abſynthe, la ſenſation d'amertume que mon ame en reçoit, lui déplaît, & lui donne, pour la même boiſſon, une répugnance preſque invincible: s'il arrive donc que le regret d'un bien que j'ai perdu me cauſe une ſenſation affligeante & pénible, & une ſorte répugnance pour ce qui peut me rappeler le ſouvenir de mon malheur, je dis de ce regret, qu'il eſt amer; & l'analogie de l'expreſſion avec le ſentiment eſt fondée ſur la reſſemblance des affections de l'ame. L'effet naturel des paſſions eſt en nous bien ſouvent le même que celui des impreſſions des objets du dehors: l'amour, la colère, le déſir vio-

lent fait ſur le ſang l'effet d'une chaleur ardente ; la frayeur, celui d'un grand froid. De là toutes ces métaphores de *brûler de colère, d'impatience, & d'amour ; d'être glacé d'effroi, de friſſonner de crainte* : voilà ce que j'entends par la reſſemblance d'effet. C'eſt ſous ce rapport, que me ſemble auſſi juſte qu'ingénieuſe la réponſe de Marius, à qui l'on reprochoit d'avoir, dans la guerre des Cimbres, donné le droit de bourgeoiſie à Rome, à mille étrangers qui s'étoient diſtingués. « Les lois, lui diſoit-on, défendent pareille choſe ». Il répondit que le bruit des armes l'avoit empêché d'entendre ce que diſoient les lois.

2°. Une reſſemblance de mouvement. On vient de voir que la première analogie des *Images* porte ſur le caractère des ſenſations. Celle-ci porte ſur leur durée, & leur ſucceſſion plus lente ou plus rapide. Si nous obſervons d'abord une analogie naturelle entre la progreſſion de lieu & la progreſſion de temps, entre l'étendue ſucceſſive & l'étendue per-

manente, l'une peut donc être l'*Image* de l'autre, & le lieu nous peindra le temps. Un ſourd & muet de naiſſance, pour exprimer le paſſé, montroit l'eſpace qui étoit derrière lui ; & l'eſpace qui étoit devant, pour exprimer l'avenir. Nous les déſignons à peu près de même : *Les temps reculés. J'avance en âge. Les années s'écoulent.* Quoi de plus clair & de plus juſte que cette *Image* dont ſe ſert Montagne, pour dire qu'il s'occupe agréablement du paſſé ſans s'inquiéter de l'avenir ? *Les ans peuvent m'entraîner, mais à reculons.* Cette analogie eſt dans la nature, parce que les objets ſe ſuccèdent pour moi dans l'eſpace comme dans la durée, & que ma penſée opère de même pour les concevoir dans leur ordre, ſoit qu'ils exiſtent enſemble en divers lieux, ou ſoit que dans un même lieu ils exiſtent en divers temps.

Il y a de plus une correſpondance naturelle entre la vîteſſe ou la lenteur des mouvemens du corps, & la vîteſſe ou la lenteur des mouvemens de l'ame ;

& en cela, le phyſique & le moral, l'intellectuel & le ſenſible ont une parfaite analogie entre eux, & par conſéquent un rapport naturellement établi entre les idées & les *Images*. Voyez ANALOGIE.

Mais ſouvent la facilité d'apercevoir une idée ſous une *Image*, eſt un effet de l'habitude, & ſuppoſe une convention. De là vient que toutes les *Images* ne peuvent ni ne doivent être tranſplantées d'une langue dans une autre langue; & lorſqu'on dit qu'une *Image* ne ſauroit ſe traduire, ce n'eſt pas tant la diſette des mots qui s'y oppoſe, que le défaut d'exercice dans la liaiſon de deux idées. Toute *Image* tirée des coutumes étrangères, n'eſt reçue parmi nous que par adoption; & ſi les eſprits n'y ſont pas habitués, le rapport en ſera difficile à ſaiſir. *Hoſpitalier* exprime une idée claire en françois comme en latin, dans ſon acception primitive : on dit, *Les dieux hoſpitaliers*, *Un peuple hoſpitalier*; mais cette idée ne nous eſt pas aſſez familière pour ſe préſenter d'abord, à propos d'un arbre

qui donne aſile aux voyageurs : ainſi, l'*umbram hoſpitalem* d'Horace, traduit à la lettre par un *ombrage hoſpitalier*, ne ſeroit pas entendu ſans le ſecours de la réflexion.

Il arrive auſſi que, dans une langue, l'opinion attache du ridicule ou de la baſſeſſe à des *Images*, qui, dans une autre langue, n'ont rien que de noble & de décent. La métaphore de ces deux beaux vers de Corneille,

Sur les noires couleurs d'un ſi triſte tableau
Il faut paſſer l'éponge, ou tirer le rideau.

n'auroit pas été ſoutenable chez les romains ; où l'*éponge* étoit un mot ſale.

Que les araignées faſſent déſormais leur toile ſur nos lances & ſur nos boucliers, diſoient les grecs dans un chœur de Tragédie. Cette *Image* ne ſeroit plus ſoufferte dans la Poéſie héroïque.

Les anciens ſe donnoient une licence que notre langue n'admet pas : dès qu'un même objet faiſoit ſur les ſens deux impreſſions ſimultanées, ils attribuoient in-

diſtinctement l'une à l'autre. Par exemple, ils diſoient à leur choix, un *ombrage frais*, ou une *fraîcheur ſombre*, *frigus opacum* : ils diſoient *trepidus horror*, une tremblante horreur. Ils diſoient d'une forêt, qu'elle étoit obſcurcie d'une *noire frayeur*, au lieu de dire qu'elle étoit *effrayante par ſon obſcurité profonde*, *caligantem nigrâ formidine lucum* ; c'étoit prendre la cauſe pour l'effet. Nous ſommes plus difficiles ; & ce qui pour eux étoit une élégance, ſeroit pour nous un contre-ſens.

Nous n'avons pas laiſſé d'imiter quelquefois cette hardieſſe. Racine a dit,

De ſes jeunes erreurs déſormais revenu.

Les anciens attribuoient auſſi l'action même à ce qui n'en étoit que le ſujet paſſif. Ils diſoient, Le trait ſuit de la main, *telum manu fugit* ; & nous diſons comme eux, *Le coup part*, *la parole m'échappe*, *le trait lui échappe de la main*.

Telle *Image* eſt claire, comme expreſ-

ſion ſimple, qui s'obſcurcit dès qu'on veut l'étendre. *S'enivrer de louange*, eſt une façon de parler familière : *s'enivrer* eſt pris là pour un terme primitif : celui qui l'entend ne ſoupçonne pas qu'on lui préſente la louange comme une liqueur ou comme un parfum. Mais ſi vous ſuivez l'*Image*, & que vous diſiez, *Un roi s'enivre des louanges que lui verſent les flatteurs*, ou *que les flatteurs lui font reſpirer*, vous éprouverez que celui qui a reçu *s'enivrer de louange* ſans difficulté, ſera étonné d'entendre, *verſer la louange*, *reſpirer la louange*, & qu'il aura beſoin de réflexion pour ſentir que l'un eſt la ſuite de l'autre. La difficulté ou la lenteur de la conception vient alors de ce que le terme moyen eſt ſous-entendu : *verſer* & *s'enivrer*, annonce une liqueur ; dans *reſpirer* & *s'enivrer*, c'eſt une vapeur qu'on ſuppoſe. Que la liqueur ou la vapeur ſoit expreſſément énoncée, l'analogie des termes devient claire & frappante par le lien qui les unit. *Un roi s'enivre du poiſon de la louange que lui verſent*

verſent les flatteurs ; un roi s'enivre du parfum de la louange que les flatteurs lui font reſpirer : tout cela n'eſt-il pas naturel & ſenſible ?

Le nectar que l'on ſert au maître du tonnerre,
Et dont nous enivrons tous les dieux de la terre,
C'eſt la louange, Iris..
La Fontaine.

Démoſthène a employé le terme moyen, lorſqu'il a dit d'Eſchine, *Il vomit contre moi la vieille lie de ſes noirceurs ;* mais il s'en eſt diſpenſé, en diſant de Philippe : *Il boit ſans peine les affronts.* Aujourd'hui, *boire les affronts*, & *vomir des injures*, ſont des *Images* reçues dans les langues modernes, & familières dans la nôtre.

Les langues, à les analyſer avec ſoin, ne ſont preſque toutes qu'un recueil d'*Images*, que l'habitude a miſes au rang des dénominations primitives, & que l'on emploie ſans s'en aperçevoir. *Quem (uſum) neceſſitas genuit, inopiâ coacta & anguſtiis ; poſt autem delectatio jucunditaſque celebravit.* (Cicer.) Il y en a de ſi hardies, que les poètes n'oſeroient

les riſquer, ſi elles n'étoient pas reçues. Les philoſophes en uſent eux-mêmes comme de termes abſtraits : *perception*, *réflexion*, *attention*, *induction*, tout cela eſt pris de la matière. On dit *ſuſpendre*, *précipiter ſon jugement*, *balancer les opinions*, *les recueillir*, &c. On dit que l'*ame s'élève*, que *les idées s'étendent*, que *le génie étincelle*, que *Dieu vole ſur les aîles des vents*, qu'il *habite en lui-même*, que *ſon ſouffle anime la matière*, que *ſa voix commande au néant*. Tout cela eſt familier, non ſeulement à la Philoſophie la plus exacte, mais à la Théologie la plus auſtère. Ainſi, à l'exception de quelques termes abſtraits, le plus ſouvent confus & vagues, tous les ſignes de nos idées ſont empruntés des objets ſenſibles. Il n'y a donc, pour l'emploi des *Images* uſitées, d'autres ménagemens à garder que les convenances du ſtyle.

Il eſt des *Images* qu'il faut laiſſer au peuple ; il en eſt qu'il faut réſerver au langage héroïque ; il en eſt de communes à tous les ſtyles & à tous les tons.

Mais c'eſt au goût formé par l'uſage à diſtinguer ces nuances.

Quant au choix des *Images* rarement employées, ou nouvellement introduites dans une langue, il faut y apporter beaucoup plus de circonſpection & de ſévérité. Que les *Images* reçues ne ſoient point exactes ; que l'on diſe de l'eſprit, qu'*il eſt ſolide ;* de la penſée, qu'*elle eſt hardie* ; de l'attention, qu'*elle eſt profonde* ; celui qui emploie ces *Images* n'en garantit pas la juſteſſe : & ſi on lui demande pourquoi il attribue la ſolidité à ce qu'il appelle un *ſouffle* (*ſpiritus*), la hardieſſe à l'action de *peſer* (*penſare*), la profondeur à la direction du mouvement (*tendere ad*), car tel eſt le ſens primitif d'eſprit, de penſée, & d'attention ; il n'a qu'un mot à répondre : *Cela eſt reçu ; je parle ma langue.*

Mais s'il emploie de nouvelles *Images*, on a droit d'exiger de lui qu'elles ſoient juſtes, claires, ſenſibles, & d'accord avec elles-mêmes. C'eſt à quoi les écrivains, même les plus attentifs, ont manqué plus d'une fois.

Je viens de lire dans Brumoi, que la Comédie grecque, dans ſon troiſième âge, *ceſſa d'être une Mégère, & devint* .... quoi ? *un miroir*. Quelle analogie y a-t-il entre un miroir & une Mégère ?

Il y a des *Images* qui, ſans être préciſément fauſſes, n'ont pas cette vérité ſenſible qui doit nous ſaiſir au premier coup-d'œil. Vous repréſentez-vous un jour vaſte par le ſilence, *dies per ſilentium vaſtus* ? Il eſt vrai que, le jour des funérailles de Germanicus, Rome dut être changée en une vaſte ſolitude, par le ſilence qui régnoit dans ſes murs; mais après avoir développé la penſée de Tacite, on ne ſaiſit point encore ſon *Image*.

La Fontaine ſemble l'avoir priſe de Tacite.

Craignez le fond des bois & leur vaſte ſilence.

Mais ici l'*Image* eſt claire & juſte : on ſe tranſporte au milieu d'une ſolitude immenſe, où le ſilence règne au loin ; & *ſilence vaſte*, qui paroît hardi, eſt

beaucoup plus ſenſible que *ſilence profond*, qui eſt devenu ſi familier.

Tacite lui-même a dit ailleurs, *ſilentium vaſtum*; & Lucain après lui :

Cæſar, ſollicito per vaſta ſilentia greſſu,
Vix famulis audenda parat.

Traduiſez, *Tibi rident æquora ponti* de Lucrèce : *la mer prend une face riante*, eſt une façon de parler très-claire en elle-même, & qui cependant ne peint rien. La mer eſt paiſible, mais elle ne rit point ; & dans aucune langue *rident* ne peut ſe traduire, à moins qu'on ne change l'*Image*. Il n'en eſt pas de même de la ſuivante :

Tibi Dedala tellus
Submittit flores.

Diſtinguons cependant une *Image* confuſe d'une *Image* vague. Celle-ci peut être claire, quoiqu'indéfinie : l'*étendue*, l'*élévation*, la *profondeur*, ſont des termes vagues, mais clairs : il faut même bien ſe garder de déterminer certaines expreſſions dont la vague fait toute la

force. *Omnia pontus erat, tout n'étoit qu'un Océan*, dit Ovide en parlant du déluge : *tout étoit Dieu, excepté Dieu même*, dit Boſſuet en parlant des ſiècles d'idolâtrie ; *je ne vois le tout de rien*, dit Montaigne ; & Lucrèce, pour exprimer la grandeur du ſyſtême d'Epicure :

. . . . . *Extra*
Proceſſit longè flammantia mœnia mundi,
Atque omne immenſum peragravit mente animoque.

Du monde il a franchi la barrière enflammée,
Et ſon ame a d'un vol parcouru l'infini.

N'oublions pas cet effrayant tableau que fait le P. La Rue du pécheur après ſa mort : *Environné de l'éternité, & n'ayant que ſon péché entre ſon Dieu & lui.* N'oublions pas non plus cette réponſe d'un moine de la Trape, à qui l'on demandoit ce qu'il avoit fait là depuis quarante ans qu'il y étoit. *Cogitavi dies antiquos, & annos æternos in mente habui.* C'eſt le vague & l'immenſité de ces *Images* qui en fait la force & la ſublimité.

Pour s'aſſurer de la juſteſſe & de la

clarté d'une *Image* en elle-même, il faut ſe demander en écrivant, Que fais-je de mon idée? une colonne? un fleuve? une plante? L'*Image* ne doit rien préſenter qui ne convienne à la plante, à la colonne, au fleuve, &c. La règle eſt ſimple, ſûre, & facile; rien n'eſt plus commun cependant que de la voir négliger, & ſur-tout par les commençans qui n'ont pas fait de leur langue une étude philoſophique.

L'analogie de l'*Image* avec l'idée exige encore plus d'attention que la juſteſſe de l'*Image* en elle-même, comme étant plus difficile à ſaiſir. J'ai dit que toute *Image* ſuppoſe une reſſemblance, ainſi que toute comparaiſon; mais la comparaiſon développe les rapports, l'*Image* ne fait que les indiquer: il faut donc que l'*Image* ſoit au moins auſſi juſte que la comparaiſon peut l'être; quelquefois même la juſteſſe n'y ſuffit pas, ſi le rapport eſt trop éloigné, ou s'il n'eſt pas aſſez connu. Les grecs appeloient le poète Alcée *la queue de*

lion, pour exprimer que c'étoit lui qui les animoit aux combats ; & quoique, dans le même ſens & par la même alluſion, nous diſions, *ſe battre les flancs*, la queue du lion ne réveilleroit pas en nous la même idée. Mais *que le bouclier fût la coupe de Mars*, cette *Image* de la diſcipline eſt intelligible pour nous. L'*Image* qui ne s'applique pas exactement à l'idée qu'elle enveloppe, l'obſcurcit au lieu de la rendre ſenſible : il faut que le voile ne faſſe aucun pli, ou que du moins, pour parler le langage des peintres, le nu ſoit bien reſſenti ſous la draperie.

Après la juſteſſe & la clarté de l'*Image*, je place la vivacité. L'effet que l'on ſe propoſe étant d'affecter l'imagination, les traits qui l'affectent le plus doivent avoir la préférence.

Tous les ſens contribuent proportionnellement au langage figuré. Nous diſons le *coloris des idées*, la *voix des remords*, la *dureté de l'ame*, la *douceur du caractère*, l'*odeur de la bonne renommée*. Mais

les objets de la vue, plus clairs, plus vifs, & plus diſtincts, ont l'avantage de ſe graver plus avant dans la mémoire, & de ſe retracer plus facilement. La vue eſt par excellence le ſens de l'imagination; & les objets qui ſe communiquent à l'ame par l'entremiſe des yeux, vont s'y peindre comme dans un miroir: auſſi la vue eſt-elle celui de tous les ſens qui enrichit le plus le langage poétique. Après la vue, c'eſt le toucher; après le toucher, c'eſt l'ouie; après l'ouie, vient le goût; & l'odorat, le plus foible de tous, fournit à peine une *Image* entre mille. Parmi les objets du même ſens, il en eſt de plus vifs, de plus frappans, de plus favorables à la peinture; mais le choix en eſt au deſſus des règles: c'eſt au ſentiment ſeul à le déterminer.

Obſervons ſeulement que de tous les ſens, le ſeul dont les dégoûts ſoient inſoutenables à la penſée, c'eſt l'odorat, & que la réminiſcence d'un objet fétide

eſt la ſeule qui nous répugne invinciblement. Nous ſupportons

Un horrible mélange
D'os & de chairs meurtris & traînés dans la fange;

nous ne ſupportons pas

De montagnes de morts privés d'honneurs ſuprêmes,
Que la nature force à ſe venger eux-mêmes,
Et dont les troncs pourris exhalent dans les vents
De quoi faire la guerre au reſte des vivans.

C'eſt peu que l'*Image* ſoit une expreſſion juſte, il faut encore qu'elle ſoit une expreſſion naturelle, c'eſt-à-dire, qu'elle paroiſſe avoir dû ſe préſenter d'elle-même à celui qui l'emploie. Les peintres nous donnent un exemple de la propriété des *Images* : ils couronnent les naïades de perles & de corail ; les bergères, de fleurs ; les ménades, de pampre ; Uranie, d'étoiles, &c.

Les productions, les accidens, les phénomènes de la nature diffèrent ſuivant les climats. Il n'eſt pas vraiſemblable que deux amans qui n'ont jamais dû voir des palmiers, en tirent l'*Image*

de leur union. Il ne convient qu'au peuple du levant, ou à des eſprits verſés dans la poéſie orientale, d'exprimer le rapport des deux extrêmes par l'*Image* du cèdre & de l'hyſope.

L'habitant d'un climat pluvieux compare la vue de ce qu'il aime à la vue d'un ciel ſans nuages ; l'habitant d'un climat brûlant la compare à la roſée. A la Chine, un empereur qui fait la joie & le bonheur de ſon peuple, eſt ſemblable au vent du midi. Voyez combien ſont oppoſées l'une à l'autre les idées que préſente l'*Image* d'un fleuve débordé, à un berger des bords du Nil, & à un berger des bords de la Loire. Il en eſt de même de toutes les *Images* locales ; & l'on ne doit les tranſplanter qu'avec beaucoup de précaution.

Les *Images* ſont auſſi plus ou moins familières, ſuivant les mœurs, les opinions, les uſages, les conditions &c. Un peuple guerrier, un peuple paſteur, un peuple matelot, ont chacun leurs *Images* habituelles : ils les tirent des objets

qui les occupent, qui les affectent, qui les intéreſſent le plus. Un chaſſeur amoureux ſe compare au cerf qu'il a bleſſé :

Portant par-tout le trait dont je ſuis déchiré.

Un berger, dans la même ſituation, ſe compare aux fleurs expoſées à un vent brûlant qui les conſume.

. . . . . *Floribus auſtrum*
Perditus immiſi. Virg.

C'eſt ce qu'on doit obſerver avec un ſoin particulier dans la poéſie dramatique. *Britannicus* ne doit pas être écrit comme *Athalie*, ni *Polyeucte* comme *Cinna*. Auſſi les bons poètes n'ont-il pas manqué de prendre la couleur des lieux & des temps, ſoit de propos délibéré, ſoit par ſentiment & par goût, l'imagination remplie de leur ſujet, l'eſprit imbu de la lecture des auteurs qui devoient leur donner le ton. On reconnoît les prophètes dans *Athalie*, Tacite dans *Britannicus*, Sénèque dans *Cinna*, & dans *Polyeucte* tout ce que le dogme & la morale de l'Evangile ont de ſublime & de touchant.

C'eſt un heureux choix d'*Images* inuſitées parmi nous, mais rendues naturelles par ces convenances, qui fait la magie du ſtyle de *Mahomet* & d'*Alzire*, & qui manque peut-être à celui de *Bajazet*. Croiroit-on que les harangues des ſauvages de l'Amérique fuſſent du même ſtyle que le rôle de *Zamore*? En voici un exemple frappant. On propoſe à l'une de ces nations de changer de demeure; le chef des ſauvages répond : « Cette terre nous a nourris, l'on veut que nous l'abandonnions ! Qu'on la faſſe creuſer, on trouvera dans ſon ſein les oſſemens de nos pères. Faut-il donc que les oſſemens de nos pères ſe lèvent pour nous ſuivre dans une terre étrangère» ? Virgile a dit de ceux qui ſe donnent la mort:

. . . . . *Lucemque peroſi*
Projecêre animas.
Ils ont fui la lumière & rejeté leur ame.

Les ſauvages diſent en ſe dévouant à la guerre, *Je jette mon corps loin de moi.*

On a long-temps attribué les figures du ſtyle oriental au climat; mais on a

trouvé des *Images* auſſi hardies dans les Poéſies des iſlandois, dans celles des anciens écoſſois, & dans les harangues des ſauvages du Canada, que dans les écrits des perſans & des arabes. Moins les peuples ſont civiliſés, plus leur langage eſt figuré, ſenſible. C'eſt à meſure qu'ils s'éloignent de la nature, & non pas à meſure qu'ils s'éloignent du ſoleil, que leurs idées ſe dépouillent de cette écorce dont elles étoient revêtues, comme pour tomber ſous les ſens.

Il y a des phénomènes dans la nature, des opérations dans les arts, qui, quoique préſens à tous les hommes, ne frappent vivement que les yeux des philoſophes ou des Artiſtes. Ces idées, d'abord réſervées au langage des arts & des ſciences, ne doivent paſſer dans le ſtyle oratoire ou poétique, qu'à meſure que la lumière des ſciences & des arts ſe répand dans la ſociété. Le reſſort de la montre, la bouſſole, le téleſcope, le priſme &c., fourniſſent aujourd'hui au langage familier des *Images* auſſi naturelles, auſſi

peu recherchées que celles du miroir & de la balance. Mais il ne faut haſarder ces tranſlations nouvelles, qu'avec la certitude que les deux termes ſoient bien connus, & que le rapport en ſoit juſte & ſenſible.

Le poète lui ſeul, comme poète, peut employer les *Images* de tous les temps, de tous les lieux, de toutes les ſituations de la vie. De là vient que les morceaux épiques ou lyriques, dans leſquels le poète parle lui-même en qualité d'homme inſpiré, ſont les plus abondans, les plus variés en *Images*. Il a cependant lui-même des ménagemens à garder.

1°. Les objets d'où il emprunte ſes métaphores doivent être préſens aux eſprits cultivés.

2°. S'il adopte un ſyſtême, comme il y eſt ſouvent obligé, celui, par exemple, de la Théologie ou celui de la Mythologie, celui d'Epicure ou celui de Newton; il ſe borne lui-même dans le choix des *Images*, & s'interdit tout ce qui n'eſt pas analogue au ſyſtême qu'il a ſuivi.

Quoi que le Dante ait voulu figurer par l'Hélicon, par Uranie, & par le chœur des Muſes, ce n'eſt pas dans un ſujet comme celui du purgatoire qu'il eſt décent de les invoquer.

3°. Les *Images* que l'on emploie doivent être du ton général de la choſe, élevées dans le noble, ſimples dans le familier, ſublimes dans l'enthouſiaſme.

Si cette règle a des exceptions, elles regardent plus la comparaiſon que l'*Image*: car l'*Image* n'a pas le temps de peindre & d'ennoblir, comme fait la comparaiſon. Il faut plus d'un mot pour rendre noble & belle la reſſemblance de l'irréſolution d'Enée avec le mouvement de la lumière, réfléchie par la ſurface de l'eau dont un vaſe eſt rempli.

Atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc,
In partesque rapit varias, perque omnia verſat.
Sicut aquæ tremulum labris ubi lumen ahenis,
Sole repercuſſum, aut radiantis imagine lunæ,
Omnia pervolitat latè loca: jamque ſub auras
Erigitur, ſummique ferit laquearia tecti.

Virgile.

4°. Si le poète adopte un perſonnage, un

un caractère, ſon langage eſt aſſujetti aux mêmes convenances que le ſtyle dramatique : il ne doit ſe ſervir alors, pour peindre ſes ſentimens & ſes idées, que des *Images* qui ſont préſentes au perſonnage qu'il a pris.

5°. Les *Images* ſont d'autant plus frappantes, que les objets en ſont plus familiers ; & comme on écrit ſur-tout pour ſon pays, le ſtyle poétique doit avoir naturellement une couleur natale. Cette réflexion a fait dire à un homme de goût, qu'il ſeroit à ſouhaiter pour la Poéſie françoiſe, que Paris fût un port de mer. C'eſt de toutes ces relations obſervées avec ſoin, que réſulte l'art d'employer les *Images* & de les placer à propos.

Mais une règle plus délicate & plus difficile à preſcrire, c'eſt l'économie & la ſobriété dans la diſtribution des *Images*. Si l'objet de l'idée eſt de ceux que l'imagination ſaiſit & retrace aiſément & ſans confuſion, il n'a beſoin pour la frapper que de ſon expreſſion naturelle ; & le coloris étranger de l'*I-*

mage n'eſt plus que de décoration : mais ſi l'objet, quoique ſenſible par lui-même, ne ſe préſente à l'imagination que foiblement, confuſément, ſucceſſivement, ou avec peine ; l'*Image* qui le peint avec force, avec éclat, & ramaſſé comme en un ſeul point, cette *Image* vive & lumineuſe éclaire & ſoulage l'eſprit autant qu'elle embellit le ſtyle. C'eſt ce qui rend ſi admirable cette ſentence de Bacon : *Celui qui a épouſé une femme, & qui a mis des enfans au jour, a donné des otages à la fortune.*

On conçoit ſans peine les inquiétudes & les ſoucis dont l'ambitieux eſt agité ; mais combien l'idée en eſt plus ſenſible, quand on les voit voltiger ſous des lambris dorés & dans les plis des rideaux de pourpre !

Non enim gazæ, neque conſularis
Summovet lictor miſeros tumultus
Mentis, & curas laqueata circum
Tecta volantes. Horace.

La Fontaine dit, en parlant du veuvage :

On fait un peu de bruit, & puis on ſe conſole.

Mais il ajoute :

Sur les ailes du temps la triſteſſe s'envole ;
Le temps ramène les plaiſirs.

Et je n'ai pas beſoin de faire ſentir ici quel agrément l'idée reçoit de l'*Image*.

Le choc de deux maſſes d'air qui ſe repouſſent dans l'atmoſphère eſt ſenſible par ſes effets ; mais cet objet vague & confus n'affecte pas l'imagination comme la lutte des aquilons & du vent du midi, *præcipitem Africum decertantem aquilonibus*. Cette *Image* eſt frappante au premier coup-d'œil ; l'eſprit la ſaiſit & l'embraſſe. Sénèque a critiqué le *Luctantes ventos* de Virgile : « Ce qui eſt enfermé, dit-il, n'eſt pas du vent ; ce qui eſt du vent n'eſt pas enfermé » : comme ſi on ne concevoit pas bien nettement l'effort que fait l'air comprimé pour s'échapper & pour s'étendre ; & cet effort pouvoit-il être plus ſenſiblement exprimé ?

Quelle collection d'idées réunies & rendues ſenſibles dans ce demi-vers de Lucain, qui peint la douleur errante & muette !

Erravit ſine voce dolor.

& dans cette *Image* de Rome accablée ſous le poids de ſa grandeur !

Nec ſe Roma ferens.

& dans ce tableau de Sénèque ! *Non miror ſi quando impetum capit* (*Deus*) *ſpectandi magnos viros colluctantes cum aliquâ calamitate.* Dieu ſe plaît à éprouver les grands hommes par des calamités. Cette idée ſeroit belle encore, exprimée tout ſimplement ; mais quelle force ne lui donne pas l'*Image* dont elle eſt revêtue ! Les grands hommes & les calamités ſont aux priſes ; & le ſpectateur du combat, c'eſt Dieu.

Quand l'*Image* donne à l'objet le caractère de beauté qu'il doit avoir, qu'elle le pare, ſans le cacher, avec goût & avec décence, elle convient à tous les ſtyles & s'accorde avec tous les tons. Mais pour peu que le langage figuré s'éloigne de ces règles, il refroidit le pathétique, il énerve l'Eloquence, il ôte au ſentiment ſa ſimplicité touchante, aux grâces leur ingénuité. Les *Images* ſont des fleurs,

qui, pour être ſemées avec goût, demandent une main délicate & légère. Cicéron a dit que le ſtyle oratoire en devoit être comme étoilé : *Tranſlatum, quod maximè tanquam ſtellis quibuſdam notat & illuminat orationem.* De Orat.

La Poéſie elle-même perd ſouvent à préférer le coloris de l'*Image* au coloris de l'objet ; & l'abbé Du Bos me ſemble s'être mépris dans ce qu'il appelle la Poéſie de ſtyle, lorſqu'il l'a fait conſiſter dans une ſuite continuelle d'*Images* qui ſe ſuccèdent rapidement. C'eſt le mélange du ſtyle ſimple avec le ſtyle figuré, qui fait le charme de la Poéſie. Celui-ci ſeroit tendu & fatigant, s'il étoit continu : c'eſt le défaut du ſtyle oriental.

En général, toutes les fois que la nature eſt belle & touchante en elle-même, c'eſt dommage de la voiler. Il faut animer ce qui manque de vie & de mouvement ; il faut rendre ſenſible ce qui ſeroit confus & vague ; il faut colorer, embellir ce qui n'a pas aſſez de couleur & d'éclat ; mais il faut ne rien prodiguer,

& ſe ſouvenir que dans un tableau il y a des ombres & des demi-teintes : ſi toutes les touches en étoient brillantes, il n'auroit plus aucun effet.

Ce n'eſt pas aſſez que l'idée ait beſoin d'être embellie, il faut qu'elle mérite de l'être. Une penſée triviale, revêtue d'une *Image* pompeuſe ou brillante, eſt ce qu'on appelle du *Phébus :* on croit voir une phyſionomie baſſe & commune, ornée de fleurs & de diamans. Cela revient à ce premier principe, que l'*Image* n'eſt faite que pour rendre l'idée ſenſible. Si l'idée ne mérite pas d'être ſentie, ce n'eſt pas la peine de la colorer.

En obſervant ces deux règles, ſavoir, de ne jamais revêtir l'idée que pour l'embellir, & de ne jamais embellir que ce qui en mérite le ſoin, on évitera la profuſion des *Images*, on ne les emploiera qu'à propos : c'eſt là ce qui fait la beauté du ſtyle de Racine & de la Fontaine : il eſt riche & n'eſt point chargé : c'eſt l'abondance du génie que le goût ménage & répand.

La continuation de la même *Image* eſt une affectation que l'on doit éviter, ſurtout dans le dramatique, où les perſonnages ſont trop émus pour penſer à ſuivre une allégorie. C'étoit le goût du ſiècle de Corneille, & lui-même il s'en eſt reſſenti.

En changeant d'idée, on peut immédiatement paſſer d'une *Image* à une autre : mais le retour du figuré au ſimple eſt indiſpenſable ſi l'on s'étend ſur la même idée : ſans quoi l'on ſeroit obligé de ſoutenir la première *Image*, ce qui dégénère en affectation ; ou de préſenter le même objet ſous deux *Images* différentes, eſpèce d'inconſéquence qui choque le bon ſens & le goût.

Il y a des idées qui veulent être relevées ; il y en a qui veulent que l'*Image* les abaiſſe au ton du ſtyle familier. Ce grand art n'a point de règles, & ne ſauroit ſe raiſonner. Entendez Lucrèce parlant de la ſuperſtition ; comme l'*Image* qu'il emploie agrandit ſon idée !

Humana ante oculos fœdè quum vita jaceret

In terris, oppreſſa gravi ſub religione,
Quæ caput à cœli regionibus oſtendebat.

Voyez des idées auſſi grandes préſentées avec toute leur force ſous les traits les plus ingénus. « C'eſt le déjeûner d'un petit ver que le cœur & la vie d'un grand empereur, dit Montagne » ; & en parlant de la guerre : « Ce furieux monſtre à tant de bras & à tant de têtes, c'eſt toujours l'homme foible, calamiteux, & miſérable ; c'eſt une fourmilière émue. L'homme eſt bien inſenſé ! dit-il encore, il ne ſauroit forger un ciron, & il forge des dieux par douzaine ». Avec quelle ſimplicité La Fontaine a peint une mort tranquille !

On ſortoit de la vie ainſi que d'un banquet,
Remerciant ſon hôte & faiſant ſon paquet.

Ce qui rend cette familiarité frappante, c'eſt l'élévation d'ame qu'elle annonce : car il faut planer au deſſus des grands objets, pour les voir au rang des petites choſes ; & c'eſt en général ſur la ſituation de l'ame de celui qui parle, que le

poète doit ſe régler pour élever ou abaiſſer l'*Image.*

Dans tous les mouvemens impétueux, comme l'enthouſiaſme, la paſſion &c., le ſtyle s'enfle de lui-même ; il ſe tempère, ou s'affoiblit quand l'ame s'appaiſe, ou s'épuiſe : ainſi, toutes les fois que la beauté du ſentiment eſt dans le calme, l'*Image* eſt d'autant plus belle qu'elle eſt plus ſimple & plus familière. Les exemples de cette ſimplicité précieuſe ſont rares chez les modernes ; ils ſont communs chez les anciens : je ne peux trop inviter les jeunes poètes à s'en nourrir l'eſprit & l'ame.

Dans l'Eloquence, les *Images* ne doivent jamais être forcées : il faut, dit Cicéron, qu'elles ſemblent s'être préſentées d'elle-mêmes : il porte la ſévérité juſqu'à blâmer *la voûte des cieux*, qui eſt aujourd'hui une expreſſion commune : *Verecunda debet eſſet tranſlatio, ut deducta eſſe in alienum locum, non irruiſſe, videatur.* De Orat.

Quant à l'abus des *Images* qu'on ap-

pelle *Jeux de mots*, cet abus conſiſte dans la fauſſeté des rapports.

Les rapports du figuré au figuré ne ſont que des relations d'une *Image* à une *Image*, ſans que ni l'une ni l'autre ſoit donnée pour l'objet réel. C'eſt ainſi que l'on compare les chaînes de l'amour avec celles de l'ambition, & que l'on dit que celles-ci ſont plus peſantes & moins fragiles. Alors ce ſont les idées mêmes que l'on compare ſous des noms étrangers.

Mais c'eſt abuſer des termes, que d'établir une reſſemblance réelle du figuré au ſimple : l'*Image* n'eſt qu'une comparaiſon dans le ſens de celui qui l'emploie; c'eſt la donner pour l'objet même, que de lui attribuer les mêmes rapports qu'à l'objet, comme dans ces vers :

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.
Rac.

Elle fuit, mais en Parthe, en me perçant le cœur.
Corn.

De la fiction à la réalité les rapports ſont pris à la lettre, & non pas de la métaphore à la réalité. Par exemple, après

avoir changé Syrinx en roſeau, le poète en peut faire une flûte ; mais quoiqu'il appelle des lis & des roſes les couleurs d'une bergère, il n'en fera pas un bouquet. Pourquoi cela ? C'eſt que la métamorphoſe de Syrinx eſt donnée pour un fait dont le poète eſt perſuadé ; au lieu que les lis & les roſes ne ſont qu'une comparaiſon dans l'eſprit même du poète. C'eſt pour n'avoir pas fait cette diſtinction ſi facile, que tant de poètes ont donné dans les jeux de mots, l'un des vices les plus oppoſés au naturel, qui fait le charme du ſtyle poétique.

IMAGINATION. On appelle ainſi cette faculté de l'ame qui rend les objets préſens à la penſée. Elle ſuppoſe dans l'entendement une appréhenſion vive & forte, & la facilité la plus prompte à reproduire ce qu'il a reçu. Quand l'*Imagination* ne fait que retracer les objets qui ont frappé les ſens, elle ne diffère de la mémoire que par la vivacité des couleurs. Quand de l'aſſemblage des traits que la

mémoire a recueillis, l'*Imagination* compoſe elle-même des tableaux dont l'enſemble n'a point de modèle dans la nature, elle devient créatrice ; & c'eſt alors qu'elle appartient au génie.

Il eſt peu d'hommes en qui la réminiſcence des objets ſenſibles ne devienne, par la réflexion, par la contention de l'eſprit, aſſez vive, aſſez détaillée pour ſervir de modèle à la Poéſie. Les enfans mêmes ont la faculté de ſe faire une image frappante, non ſeulement de ce qu'ils ont vu, mais de ce qu'ils ont ouï dire d'intéreſſant, de pathétique. Tous les hommes paſſionnés ſe peignent avec chaleur les objets relatifs au ſentiment qui les occupe. La méditation dans le poète peut opérer les mêmes effets : c'eſt elle qui couve les idées & les diſpoſe à la fécondité ; & quand il peint foiblement, vaguement, confuſément, c'eſt le plus ſouvent pour n'avoir pas donné à ſon objet toute l'attention qu'il exige.

Vous avez à peindre un vaiſſeau battu par la tempête, & ſur le point de faire

naufrage. D'abord ce tableau ne ſe préſente à votre penſée que dans un lointain qui l'efface ; mais voulez-vous qu'il vous ſoit plus préſent ? parcourez des yeux de l'eſprit les parties qui le compoſent : dans l'air, dans les eaux, dans le vaiſſeau même, voyez ce qui doit ſe paſſer. Dans l'air, des vents mutinés qui ſe combattent, des nuages qui éclipſent le jour, qui ſe choquent, qui ſe confondent, & qui de leurs flancs ſillonnés d'éclairs vomiſſent la foudre avec un bruit horrible. Dans les eaux, les vagues écumantes qui s'élèvent juſques aux nues, des lames polies comme des glaces, qui réfléchiſſent les feux du ciel, des montagnes d'eau ſuſpendues ſur les abîmes où le vaiſſeau paroît s'engloutir, & d'où il s'élance ſur la cime des flots. Vers la terre, des rochers aigus où la mer va ſe briſer en mugiſſant, & qui préſentent aux yeux des nochers les débris récens d'un naufrage, augure effrayant de leur ſort. Dans le vaiſſeau, les antennes qui fléchiſſent ſous l'effort des voiles, les mâts

qui crient & ſe rompent, les flancs mêmes du vaiſſeau qui gémiſſent, battus par les vagues, & menacent de s'entr'ouvrir ; un pilote éperdu, dont l'art épuiſé ſuccombe & fait place au déſeſpoir ; des matelots accablés d'un travail inutile, & qui, ſuſpendus aux cordages, demandent au Ciel, avec des cris lamentables, de ſeconder leurs derniers efforts ; un héros qui les encourage, & qui tâche de leur inſpirer la confiance qu'il n'a plus. Voulez-vous rendre ce tableau plus touchant & plus terrible encore ? Suppoſez dans le vaiſſeau un père avec ſon fils unique, des époux, des amans qui s'adorent, qui s'embraſſent, qui ſe diſent, *Nous allons périr.* Il dépend de vous de faire de ce vaiſſeau le théâtre des paſſions, & de mouvoir avec cette machine tous les reſſorts les plus puiſſans de la terreur & de la pitié. Pour cela, il n'eſt pas beſoin d'une *Imagination* bien féconde ; il ſuffit de réfléchir aux circonſtances d'une tempête, pour y trouver ce que je viens d'y voir. Il en eſt de même de tous les ta-

bleaux dont les objets tombent ſous les ſens : plus on y réfléchit, plus ils ſe développent. Il eſt vrai qu'il faut avoir le talent de rapprocher les circonſtances & de raſſembler des détails qui ſont épars dans le ſouvenir : mais dans la contention de l'eſprit la mémoire rapporte, comme d'elle-meme, ces matériaux qu'elle a recueillis ; & chacun peut ſe convaincre, s'il veut s'en donner la peine, que l'*Imagination*, dans le phyſique, eſt un talent qu'on a ſans le ſavoir.

On confond ſouvent avec l'*Imagination* un don plus précieux encore, celui de s'oublier ſoi-même ; de ſe mettre à la place du perſonnage que l'on veut peindre ; d'en revêtir le caractère ; d'en prendre les inclinations, les intérêts, les ſentimens ; de le faire agir comme il agiroit, & de s'exprimer ſous ſon nom comme il s'exprimeroit lui-même. Ce talent de diſpoſer de ſoi diffère autant de l'*Imagination*, que les affections intimes de l'ame diffèrent de l'impreſſion faite ſur les ſens. Il veut être cultivé par le com-

merce des hommes, par l'étude de la nature & des modèles de l'art : c'eſt l'exercice de toute la vie ; encore n'eſt-ce point aſſez. Il ſuppoſe de plus une ſenſibilité, une ſoupleſſe, une activité dans l'ame, que la nature ſeule peut donner. Il n'eſt pas beſoin, comme on le croit, d'avoir éprouvé les paſſions pour les rendre ; mais il faut avoir dans le cœur ce principe d'activité qui en eſt le germe, comme il eſt celui du génie. Auſſi entre mille poètes qui ſavent peindre ce qui frappe les yeux, à peine s'en trouve-t-il un qui ſache développer ce qui ſe paſſe au fond de l'ame. La plupart connoiſſent aſſez la nature, pour avoir imaginé, comme Racine, de faire exiger d'Oreſte, par Hermione, qu'il immolât Pyrrhus à l'autel ; mais quel autre qu'un homme de génie auroit conçu ce retour ſi naturel & ſi ſublime ?

Pourquoi l'aſſaſſiner ? qu'a-t-il fait ? à quel titre ?
Qui te l'a dit ?

Les alarmes de Mérope ſur le ſort d'Egiſte, ſa

la douleur, ſon déſeſpoir à la nouvelle de ſa mort, la révolution qui ſe fait en elle en le reconnoiſſant, ſont des mouvemens que la nature indique à tout le monde ; mais ce retour ſi vrai, ſi pathétique :

Barbare, il te reſte une mère.
Je ſerois mère encor ſans toi, ſans ta fureur.

Cet égarement où l'excès du péril étouffe la crainte dans l'ame d'une mère éperdue :

Eh bien, cet étranger, c'eſt mon fils, c'eſt mon ſang.

Ces traits, dis-je, ne ſe préſentent qu'à un poète qui eſt devenu Mérope par la force de l'illuſion. Il en eſt de même du *Qu'il mourût* du viel Horace, & de tous ces mouvemens ſublimes dans leur ſimplicité, qui ſemblent, quand ils ſont placés, être venus s'offrir d'eux-mêmes. Lorſque le vieux Priam, aux pieds d'Achille, dit en ſe comparant à Pélée : « Combien ſuis-je plus malheureux que lui ! Après tant de calamités, la fortune impérieuſe m'a réduit à oſer ce que jamais mortel

n'oſa avant moi : elle m'a réduit à baiſer la main homicide, & teinte encore du ſang de mes enfans ». On ſe perſuade que, dans la même ſituation, on lui eût fait tenir le même langage : mais cela ne paroît ſi ſimple, que parce qu'on y voit la nature ; & pour la peindre avec cette vérité, il faut l'avoir, non pas ſous les yeux, non pas dans l'idée, mais au fond de l'ame.

Ce ſentiment, dans ſon plus haut degré de chaleur, n'eſt autre choſe que l'enthouſiaſme : & ſi on appelle *ivreſſe*, *délire*, ou *fureur*, la perſuaſion que l'on n'eſt plus ſoi-même, mais celui que l'on fait agir ; que l'on n'eſt plus où l'on eſt, mais préſent à ce qu'on veut peindre ; l'enthouſiaſme eſt tout cela. Mais on ſe tromperoit ſi, ſur la foi de Cicéron, l'on attendoit tout des ſeules forces de la nature & du ſouffle divin, dont il ſuppoſe que les poëtes ſont animés : *Poëtam naturâ ipſâ valere, & mentes viribus excitari, & quaſi divino quodam ſpiritu afflari.*

Il faut avoir profondément ſondé le

cœur humain, pour en ſaiſir avec préciſion les mouvemens variés & rapides, pour devenir ſoi-même, dans la vérité de la nature, Mérope, Hermione, Priam, & tour à tour chacun des perſonnage que l'on fait parler & agir. Ce que Platon appelle *Manie*, ſuppoſe donc beaucoup de ſageſſe; & je doute que Locke & Paſcal fuſſent plus philoſophes que Racine & Molière.

Caſtelvetro définit la Poéſie pathétique : *Trovamento e eſſercitamento della perſonna ingenioſa, e non della furioſa.* Non, ſans doute, l'enthouſiaſme n'eſt pas une fureur vague & aveugle ; mais c'eſt la paſſion du moment, dans ſa vérité, ſa chaleur naturelle : c'eſt la vengeance, ſi l'on fait parler Atrée ; l'amour, ſi l'on fait parler Ariane ; la douleur & l'indignation, ſi l'on fait parler Philoctète. Il arrive ſouvent que l'*Imagination* du poète eſt frappée, & que ſon cœur n'eſt pas ému. Alors il peint vivement tous les ſignes de la paſſion, mais il n'en a point le langage. Le Taſſe, après la

mort de Clorinde, avoit Tancrède devant les yeux; auſſi l'a-t-il peint comme d'après nature :

Pallido, freddo, muto, e quaſi privo
Di movimento, al marmo gli occhi affiſſi;
Al fin ſpargendo un lagrimoſo rivo,
In un languido ahimè proruppe.

Mais pour le faire parler, ce n'étoit pas aſſez de le voir, il falloit être un autre lui-même; & c'eſt pour n'avoir pas été dans cette pleine illuſion, qu'il lui a fait tenir un langage peu naturel.

Virgile au contraire avoit en même temps, & l'*Imagination* frappée, & l'ame remplie de ſon objet, & l'une & l'autre profondément émues, lorſqu'il a peint & fait parler Didon dans ces beaux vers:

Talia dicentem jamdudum averſa tuetur,
Huc illuc volvens oculos; totumque pererrat
Luminibus tacitis, & ſic accenſa profatur:
Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus autor,
Perfide, &c.

L'homme du monde qui pouvoit le mieux parler de l'enthouſiaſme, M. de Voltaire, nous dit que l'enthouſiaſme rai-

ſonnable eſt le partage des grands poètes. Mais comment l'enthouſiaſme peut-il être gouverné par le raiſonnement ? Voici ſa réponſe : « Un poète deſſine d'abord l'ordonnance de ſon tableau ; la raiſon alors tient le crayon. Mais veut-il animer ſes perſonnages & leur donner le caractère des paſſions ? alors l'*Imagination* s'échauffe, l'enthouſiaſme agit ; c'eſt un courſier qui s'emporte dans la carrière, mais ſa carrière eſt régulièrement tracée ». Il le compare au grand Condé, qui méditoit avec ſageſſe, & combattoit avec fureur.

IMITATION. *Imiter* un écrivain, un orateur, un poète, ce n'eſt pas le traduire, le copier ſervilement ; c'eſt, dans le ſens le plus étroit, ſe pénétrer de ſa penſée, & la rendre avec liberté : c'eſt, dans le ſens le plus étendu, former ſon eſprit, ſon langage, ſes habitudes de concevoir, d'imaginer, de compoſer, ſur un modèle avec lequel on ſe ſent

quelque analogie ; étudier ſes tours, ſes images, ſes mouvemens, ſon harmonie ; & après s'être frappé l'imagination, enrichi la mémoire, rempli l'ame de ſes beautés, s'eſſayer dans le même genre ; prendre, non ſes défauts, ſes négligences, s'il en a, mais ce qu'il y a de beau, de grand, d'exquis dans le caractère de ſon génie & de ſon ſtyle ; tâcher, ſi l'on eſt orateur, d'approcher de l'heureuſe abondance, de la dignité, de l'élégance, de l'harmonie de Cicéron, de ſon adreſſe inſinuante ; s'exercer à jeter, comme lui, les filets de la perſuaſion ſur l'auditoire ou ſur les juges ; ou s'eſſayer à remuer la maſſue de Démoſthène,

Ingentis quatiat Demoſthenis arma. Pétron.

à manier le raiſonnement & la controverſe avec la vigeur & le poids de ſa dialectique entraînante ; à mouvoir les reſſorts d'un pathétique auſtère & grave ; & à lancer, comme lui, le rocher d'Ajax dans les mouvemens d'indignation. S'il eſt poète, il examinera comment Virgile

eſt devenu l'Homère de ſon ſiècle, Racine, le Virgile & en même temps l'Euripide du ſien. (Je dis le *Virgile*, par le charme des vers, autant que l'a permis ſa langue ; & l'*Euripide*, en traitant les ſujets de ce tragique ſi touchant, & & en les traitant mieux que lui.) Il examinera comment Molière & La Fontaine ont paſſé de ſi loin les auteurs qu'ils ont *imités*, & par quelle ſupériorité de génie, s'élevant au deſſus de tout ce qui les a devancés, ils ſe ſont rendus peut-être *inimitables* à tout ce qui devoit les ſuivre.

S'il eſt hiſtorien, il ſe conſultera pour *imiter* ou la plénitude de Thucydide, ou l'élégance de Xénophon, ou la majeſté de Tite-Live, ou l'énergie & la profondeur de Tacite.

Les élèves de Raphaël & des Caraches n'en ont pas été les copiſtes ; mais, dans leurs tableaux, on reconnoît le génie de leur école, la touche, le deſſein, la couleur de leur maître, ſa manière de compoſer.

Ce qui fait des *imitateurs* un troupeau

d'eſclaves, *ſervum pecus*, c'eſt l'inertie de leur eſprit, & cette baſſe timidité qui ne ſait qu'obéir & ſuivre. De tous les caractères, le plus eſſentiel à celui qui prend pour modèle un homme de génie, c'eſt la hardieſſe du génie : & comment reſſembler à celui qui oſe, ſi on n'oſe pas comme lui ?

Celui-là ſeul eſt digne d'*imiter* les grands modèles, que l'eſprit d'autrui ravit hors de lui-même, comme l'a ſi bien dit Longin, en comparant l'*imitateur* à la prêtreſſe d'Apollon. « Ces grandes beautés que nous remarquons dans les ouvrages des anciens, ſont, dit-il, comme autant de ſources ſacrées, d'où s'élèvent des vapeurs heureuſes qui ſe répandent dans l'ame de leurs *imitateurs*; ſi bien que, dans ce moment, ils ſont comme ravis & emportés de l'enthouſiaſme d'autrui ». Mais, pour exemple, quel eſt l'*imitateur* qu'il donne à Homère ? Platon. N'avoit-il donc pas lu Virgile ? Le même auteur nous trace une belle méthode d'*Imitation*, & la voici.

« Comment eſt-ce qu'Homère auroit dit cela ? Qu'auroient fait Platon, Démoſthène, ou Thucydide même (s'il eſt queſtion d'Hiſtoire), pour écrire ceci en ſtyle ſublime ? car ces grands hommes, pourſuit Longin, que nous nous propoſons d'*imiter*, ſe préſentant de la ſorte à notre imagination, nous ſervent comme de flambeaux, & nous élèvent l'ame preſque auſſi haut que l'idée que nous avons conçue de leur génie, ſurtout ſi nous nous imprimons bien ceci en nous-mêmes. *Que penſeroient Homère ou Démoſthène de ce que je dis, s'ils m'écoutoient ? Quel jugement feroient-ils de moi ?* En effet, nous ne croirons pas avoir un médiocre prix à diſputer, ſi nous pouvons nous figurer que nous allons ſérieuſement rendre compte de nos écrits devant un ſi célèbre tribunal, & ſur un théâtre où nous avons de tels héros pour juges & pour témoins ».

Voilà certainement, en Littérature, la plus belle de toutes les leçons ; elle le ſeroit en Morale.

« Mais un motif encore plus puiſſant pour nous exciter, c'eſt de ſonger, ajoute-t-il, au jugement que toute la poſtérité fera de nos écrits ».

En ceci, je prends la liberté de n'être pas de l'avis de Longin : car l'idée que nous avons de la poſtérité & de ſes jugemens, eſt une idée vague & confuſe; au lieu que celle de tel homme de génie & de goût eſt diſtincte, claire, & frappante. Il nous eſt donc mille fois plus facile de répondre en nous-mêmes à cette queſtion : *Que diroit de moi Homère ou Démoſthène ?* qu'à celle-ci : *Que dira de moi la poſtérité ?*

« En ſe propoſant un modèle, dit Cicéron par la bouche d'Antoine, le jeune orateur doit s'attacher à ce qu'il y a d'excellent, & s'exercer enſuite à lui reſſembler en cela le plus qu'il lui ſera poſſible ». *Tum accedat exercitatio quâ illum quem ante delegerit* imitando *effingat.* « J'ai vu ſouvent, ajoute-t-il, des *imitateurs* copier ce qu'il y avoit de plus facile, & même ce qu'il y avoit

de défectueux, de vicieux dans leur modèle. Ils commencent par choiſir mal ; & ſi leur modèle, quoique mauvais, a quelque bonne qualité, ils la laiſſent, & ne prennent de lui que ſes défauts ». *Qui autem ita faciet ut oportet, primum vigilet neceſſe eſt in deligendo ; deinde, quem probavit, in eo quæ maxime excellent, ea diligentiſſimè perſequatur.* De Orat.

Nos anciens régens avoient tous ces préceptes devant les yeux, & ils appeloient *imiter*, appliquer à Judas cette apoſtrophe de Cicéron à Marc-Antoine : *O audaciam immanem !* ou faire l'exorde d'un ſermon de celui du même orateur : *Quo uſque tandem abutere ?* en y ſubſtituant *divinâ patientiâ.* Rien de plus indécent & de plus puéril que de pareilles tranſlations.

Imiter, ce n'eſt pas accommoder ainſi à un autre ſujet un morceau pris & copié avec des changemens de mots ; c'eſt quelquefois, comme je l'ai dit, traduire librement d'une langue à une autre ; c'eſt s'emparer d'un ouvrage ancien, & le

reproduire, ou ſous la même forme, avec de nouvelles beautés, ou ſous une forme nouvelle ; c'eſt faire paſſer dans un nouvel ouvrage des beautés étrangères, anciennes ou modernes, & dont on enrichit ſa langue ; c'eſt, dans ſa langue même, recueillir d'un ouvrage obſcur & oublié, des penſées heureuſes, mais indignement miſes en œuvre par l'inventeur, & les placer, les aſſortir, les exprimer comme elles devroient l'être ; c'eſt même exprimer en beaux vers ce qu'un hiſtorien, un philoſophe, un orateur a dit en proſe.

Au ſortir de la barbarie on commença par vouloir *imiter* : rien de plus naturel, mais on fit comme les harpies : *Contactuque omnia fœdant*. On déshonora les beaux modèles, on en prit ſouvent de mauvais. Sénèque le tragique eut plus de copiſtes que Sophocle & Euripide ; & ces copiſtes, ſans rendre ſes beautés, exagérèrent ſes défauts.

Croiroit-on que ces vers d'une de nos anciennes farces pieuſes :

Père éternel, quelle vergongne !
Vous dormez-là comme un ivrogne.

fuſſent une imitation ? Voici le texte qu'on a ſouillé, en le traduiſant avec tant de groſſièreté & de baſſeſſe. *Excitatus eſt, tamquam dormiens, Dominus, tamquam potens, crapulatus à vino.* Pſal. 77.

Dans le ſiècle du goût, l'art d'*imiter* fut l'art d'embellir ſes modèles. C'eſt ainſi que Corneille a *imité* Sénèque dans la ſcène d'Auguſte avec Cinna ; c'eſt ainſi que Racine, dans Britannicus & Athalie, a *imité* Tacite & les prophètes.

M. de Voltaire, dans la mort de Céſar, a fait d'une ébauche groſſière de Shakeſpeare une ſtatue digne de Michel-Ange. Molière a ſu tirer des perles précieuſes du fumier des plus mauvais comiques. Fléchier a fait d'un mauvais exorde de Lingendes le frontiſpice incomparable de l'oraiſon funèbre de Turenne. Corneille a rendu immortelles trois pièces eſpagnoles, qu'on auroit ignorées, lorſqu'il en a tiré le Cid, Héraclius, & le Menteur.

Le plus habile des *imitateurs*, c'eſt Virgile. Il a pris, dans le poème des Argonautes, d'Apollonius de Rhodes, l'idée de l'Epiſode de Didon, même avec aſſez de détails. Le complot de Minerve & de Junon, ſollicitant le ſecours de Vénus, & celle-ci obtenant de l'amour qu'il bleſſe Médée & Jaſon; le feu dont Médée brûle en ſecret; ſon entretien avec Chalciope ſa ſœur; l'agitation de ſon ame dans le ſilence de la nuit; le combat qu'elle éprouve entre la honte de trahir ſon père & le déſir de ſauver Jaſon; tout cela, dis-je, eſt évidemment l'eſquiſſe d'après laquelle Virgile a peint le plus beau tableau qui nous reſte de l'antiquité. Mais on va voir par un exemple, combien, en *imitant*, il a ſurpaſſé ſon modèle. Voici la verſion littérale du texte d'Apollonius. « La nuit couvroit la terre de ſon ombre, & en pleine mer les nochers étoient occupés ſur leur navire à obſerver les étoiles d'Hélice & d'Orion. Les voyageurs & les gardiens des portes étoient endormis.

La douleur même de quelques mères qui avoient perdu leurs enfans, étoit ſuſpendue par le ſommeil. On n'entendoit dans la ville ni le cri des chiens, ni le murmure & le bruit des hommes. Le ſilence régnoit au milieu des ténèbres. Médée elle ſeule ne connut point les douceurs de cette nuit tranquille, tant ſon ame étoit agitée des inquiétudes que lui cauſoit Jaſon ».

Voici à préſent le texte de Virgile.

Nox erat ; & placîdum carpebant feſſa ſoporem
Corpora per terras, ſylvæque & ſæva quierant
Æquora : quum medio volvuntur ſidera lapſu,
Quum tacet omnis ager ; pecudes, pictæque volucres,
Quæque lacus latè liquidos, quæque aſpera dumis
Rura tenent, ſomno, poſitæ ſub nocte ſilenti,
Lenibant curas, & corda oblita laborum.
At non infelix animi Phœniſſa ; neque unquam
Solvitur in ſomnos, oculiſve aut pectore noctem
Accipit : ingeminant curæ, rurſuſque reſurgens
Sævit amor, magnoque irarum fluctuat æſtu.

On voit ici non ſeulement la ſupériorité du talent, la vie & l'ame répandues dans une poéſie harmonieuſe & du coloris le plus pur, mais ſingulièrement

encore la ſupériorité du goût. Dans la peinture du poète grec, il y a des détails inutiles, il y en a de contraires à l'effet du tableau. Les obſervations des pilotes, dans le ſilence de la nuit, portent elles-mêmes le caractère de la vigilance & de l'inquiétude, & ne contraſtent point avec le trouble de Médée : l'image d'une mère qui a perdu ſes enfans, eſt faite pour diſtraire de celle d'une amante ; elle en affoiblit l'intérêt ; & le poète, en la lui oppoſant, eſt allé contre ſon deſſein : au lieu que, dans le tableau de Virgile, tout eſt réduit à l'unité. C'eſt la nature entière dans le calme & dans le ſommeil, tandis que la malheureuſe Didon veille ſeule & ſe livre en proie à tous les tourmens de l'amour. Enfin, dans le poète grec, le cri des chiens, le ſommeil des portiers ſont des détails minutieux & indignes de l'Epopée, au lieu que dans Virgile tout eſt noble & peint à grands traits : huit vers embraſſent la nature.

On a cité avec raiſon, comme une imitation heureuſe, l'uſage que Silius Italicus

Italicus a fait d'un trait de Cicéron. L'orateur, dans l'un de ſes plaidoyers, ayant parlé un peu trop avantageuſement de lui-même, il s'éleva une clameur ; alors s'interrompant, pour répondre à cette huée : *Nihil me clamor ille commovet* (dit-il), *ſed conſolatur, quum indicat eſſe quoſdam cives imperitos, ſed non multos. Nunquam, mihi credite, populus romanus, hic qui ſilet, conſulem me feciſſet, ſi veſtro clamore perturbatum iri arbitraretur.*

Dans le Poème de Silius, le dictateur Fabius tient à peu près le même langage à ceux qui dans ſon camp murmurent de ſa lenteur ; & rien au monde n'eſt mieux placé.

Fervida ſi nobis corda abruptumque putaſſent
Ingenium Patres, & ſi clamoribus, inquit,
Turbari facilem mentem ; non ultima rerum
Et deplorati mandaſſent Martis habenas.

Mais ſi l'on a donné, avec raiſon, tant de liberté à l'*Imitation*, afin d'encourager & de faciliter, s'il eſt permis de le dire, la circulation des richeſſes lit-

téraires & des productions de l'eſprit humain, de ſiècle en ſiècle, & d'une langue à l'autre, ou d'un genre de littérature à un genre tout différent (*voyez* PLAGIAT); il y a pourtant une loi de reſtriction indiſpenſable dans ce commerce : c'eſt de ne jamais emprunter d'un auteur dans la même langue, à moins de faire mieux que lui : car le public, pour pardonner l'uſurpation, veut y gagner; & pour lui, le larcin doit être un accroiſſement de richeſſe. Ainſi, quand même Eſope, Phèdre, Pilpai auroient été contemporains de La Fontaine, ſes compatriotes, ſes voiſins; on auroit applaudi au vol qu'il auroit fait des ſujets de leurs fables : & plût au ciel que La Motte lui-même & une foule de fabuliſtes très-inférieurs à La Motte fuſſent venus avant La Fontaine, & qu'il eût trouvé leurs ſujets dignes d'être mis en œuvre par lui ! Mais ce qui n'eſt pas permis de même, c'eſt de dire plus mal ce qu'un autre a mieux dit. Par exemple, après ces vers de La Fon-

taine, ſi naturels, ſi naïfs, ſi plaiſans :

Quel eſprit ne bat la campagne ?
Qui ne fait châteaux en Eſpagne ?
Pichrocole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
Autant les ſages que les fous.
Chacun ſonge en veillant, il n'eſt rien de plus doux.
Une flatteuſe erreur emporte alors nos ames :
Tout le bien du monde eſt à nous,
Tous les honneurs, toutes les femmes.
Quand je ſuis ſeul, je fais au plus brave un défi ;
Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi ;
On m'élit roi, mon peuple m'aime ;
Les diadêmes vont ſur ma tête pleuvant.
Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même?
Je ſuis Gros-Jean comme devant.

Après ces vers, Fontenelle n'auroit pas dû dire, quoiqu'il méprisât le naïf :

Souvent en s'attachant à des fantômes vains,
Notre raiſon ſéduite avec plaiſir s'égare :
Elle-même jouit des plaiſirs qu'elle a feints ;
Et cette illuſion pour quelque temps répare
Le défaut des vrais biens que la nature avare
N'a pas accordés aux humains.

Le bel eſprit doit s'abſtenir ſur-tout de lutter contre le génie.

INSINUATION. Tour d'éloquence qui conſiſte à préſenter à l'auditoire, au lieu de l'objet qu'on ſe propoſe, & pour lequel on ſait qu'il a de la répugnance ou de l'éloignement, un autre objet qui l'intéreſſe, & qui, par ſes rapports avec l'objet dont il s'agit, diſpoſe d'abord les eſprits à ne pas en être bleſſés, & les amène inſenſiblement à le voir d'un œil favorable. Cicéron recommande cette méthode toutes les fois que celui qui eſt en cauſe, ou la cauſe elle-même, préſente un aſpect odieux. *Inſinuatione utendum eſt quum animus auditoris infenſus eſt.* Et il indique les moyens d'uſer d'*Inſinuation. Si cauſæ turpitudo contrahit offenſionem ; aut pro eo homine in quo offenditur, alium hominem qui diligitur interponi oportet ; aut pro re in quâ offenditur, aliam rem quæ probatur ; aut pro re hominem, aut pro homine rem ; ut, ab eo quod odit, ad id quod diligit auditoris animus traducatur.* Par exemple, il s'agit d'un fils dont l'in-

prudence & la témérité ont beſoin d'indulgence, & dont la défenſe directe révolteroit les juges : on parle des vertus & des ſervices de ſon père, & on le peint accablé de douleur de l'égarement de ſon fils. Il s'agit d'une action odieuſe & puniſſable qu'un homme de mérite a commiſe dans quelque malheureux moment : on commence par rappeler les actions louables qui ont honoré le reſte de ſa vie, & l'on demande comment il eſt poſſible qu'un caractère honnête, un heureux naturel ſe ſoit tout à coup démenti? *Deinde, quum jam mitior factus erit auditor, ingredi pedetentim in defenſionem, & dicere, ea quæ indignantur adverſarii, tibi quoque indigna videri : deinde quum lenieris eum qui audiet, demonſtrare nihil eorum ad te pertinere.*

Ce n'eſt pas ſeulement dans l'exorde de ſes harangues que Cicéron emploie cet artifice ; il y revient quand il s'agit d'émouvoir, de gagner les juges : & on le voit dans ſes péroraiſons, tantôt ſe pré-

ſenter lui-même à la place de l'accuſé (*pro Sextio*, *pro Plancio*); tantôt faire parler l'accuſé à ſa place (*pro Milone*); tantôt introduire à la place de l'accuſé ſes parens, ſes amis, ſa femme, ſes enfans (*pro Flacco*, *pro Cœlio*, *pro Murenâ*), ou quelque perſonne ſacrée, comme la veſtale dans la péroraiſon du plaidoyer pour Fonteius; tantôt appeler à ſon ſecours le peuple, les chevaliers, les centurions, les ſoldats, dont l'accuſé a mérité l'eſtime, comme dans la péroraiſon du plaidoyer pour Milon, où il épuiſe toutes les reſſources de l'éloquence pathétique. *Voyez* PÉRORAISON.

Le diſcours de Phénix à Achille pour l'adoucir, au neuvième livre de l'Iliade, eſt rempli d'*Inſinuation* : ſa propre hiſtoire, les leçons de Pélée lorſqu'il lui confia ſon fils, l'aventure de Méléagre, l'allégorie des prières, ſont autant de détours pour arriver au même but.

L'*Inſinuation* s'emploie de même à rejeter ſur l'adverſaire ce que la cauſe a d'odieux, & à détourner d'une partie

à l'autre l'indignation de l'auditoire. Mais il faut y mettre, dit le même orateur, beaucoup de prudence & d'adreſſe, faire ſemblant de ne vouloir que ſe juſtifier ſoi-même, & n'attaquer qu'avec beaucoup de précaution ceux à qui l'auditoire paroît s'intéreſſer. *Negare te quidquam de adverſariis eſſe dicturum : ut neque aperte lædas eos qui diliguntur, & tamen id obſcurè faciens, quoad poſſis, alienes ab eis auditorum voluntatem.*

On voit par-là que les raffinemens de l'art de nuire ne ſont pas nouveaux ; & dans les oraiſons de Cicéron, nos gens de Cour pourroient eux-mêmes en trouver des exemples dont ils ſeroient jaloux. Mais il n'y en a pas un, dans le plus *inſinuant* des orateurs, qui approche de celui que nous en a donné Racine, dans la ſcène de Narciſſe avec Néron, au quatrième acte de Britannicus.

INTÉRÊT. Affection de l'ame qui lui eſt chère & qui l'attache à ſon objet. Dans un récit, dans une peinture, dans

une ſcène, dans un ouvrage d'eſprit en général, c'eſt l'attrait de l'émotion qu'il nous cauſe, ou le plaiſir que nous éprouvons à en être émus de curioſité, d'inquiétude, de crainte, de pitié, d'admiration, &c.

J'ai déjà diſtingué ailleurs l'*Intérêt* de l'art & celui de la choſe.

L'art nous attache, ou par le plaiſir de nous trouver nous-mêmes aſſez éclairés, aſſez ſenſibles pour en ſaiſir les fineſſes, pour en admirer les beautés, ou par le plaiſir de voir dans nos ſemblables ces talens, cette ame, ce génie, ce don de plaire, d'émouvoir, d'inſtruire, de perſuader, &c. Ce plaiſir augmente à meſure que l'art préſente plus de difficultés, & ſuppoſe plus de talens. Mais il s'affoibliroit bientôt, s'il n'étoit pas ſoutenu par l'*Intérêt* de la choſe; & tout ſeul, il eſt trop léger pour valoir la peine qu'il donne. Le poète aura donc ſoin de choiſir des ſujets qui, par leur agrément ou leur utilité, ſoient dignes d'exercer ſon génie; ſans quoi l'abus du

talent changeroit en un froid dédain ce premier mouvement de ſurpriſe & d'admiration que la difficulté vaincue auroit cauſé.

L'*Intérêt* de la choſe n'eſt pas moins relatif à l'amour de nous-mêmes, que l'intérêt de l'art. Soit que la poéſie, par exemple, prenne pour objets des êtres comme nous, doués d'intelligence & de ſentiment, ou des êtres ſans vie & ſans ame, c'eſt toujours par une relation qui nous eſt perſonnelle que ce ſentiment nous ſaiſit. Il eſt ſeulement plus ou moins vif, ſelon que le rapport qu'il ſuppoſe, de l'objet à nous, eſt plus ou moins direct & ſenſible.

Le rapport des objets avec nous-mêmes eſt de reſſemblance ou d'influence: de reſſemblance, par les qualités qui les rapprochent de notre condition; d'influence, par l'idée du bien ou du mal qui peut nous en arriver, & d'où naît le déſir ou la crainte. J'ai fait voir, en parlant des *mouvemens du ſtyle* & des moyens de l'animer, comme la poéſie nous met

par-tout en ſociété avec nos ſemblables, en attribuant à tout ce qui peut avoir quelque apparence de ſenſibilité, une ame pareille à la nôtre. Il n'eſt donc pas difficile de concevoir par quelle reſſemblance deux jeunes arbriſſeaux qui étendent leurs branches pour les entrelacer, deux ruiſſeaux qui, par mille détours, cherchent la pente qui les rapproche, participent à l'*Intérêt* que nous inſpirent deux amans. Qu'on ſe demande à ſoi-même d'où naît le plaiſir délicat & vif que nous fait le tableau de la belle ſaiſon, lorſque la terre eſt *en amour*, comme diſent ſi bien les laboureurs; que l'on ſe demande d'où naît l'impreſſion de mélancolie que fait ſur nous l'image de l'automne, lorſque les forêts & les champs ſe dépouillent, & que la nature ſemble dépérir de vieilleſſe; on trouvera que le printemps nous invite à des noces univerſelles, & l'automne à des funérailles, & que nous y aſſiſtons à peu près comme à celles de nos pareils.

Lorſque la peinture d'un payſage riant

& paiſible vous cauſe une douce émotion, une rêverie agréable, conſultez-vous, & vous trouverez que, dans ce moment, vous vous ſuppoſez aſſis au pied de ce hêtre, au bord de ce ruiſſeau, ſur cette herbe tendre & fleurie, au milieu de ces troupeaux, qui, de retour le ſoir au village, vous donneront un lait délicieux. Si ce n'eſt pas vous, c'eſt un de vos ſemblables que vous croyez voir dans cet état fortuné; mais ſon bonheur eſt ſi près de vous, qu'il dépend de vous d'en jouir: & cette penſée eſt pour vous ce qu'eſt pour l'avare la vue de ſon or, l'équivalent de la jouiſſance. Mais à ce tableau que vous préſente la nature, le poète ſait qu'il manque quelque choſe. Il place une bergère au bord du ruiſſeau; il la fait jeune & jolie, ni trop négligée, de peur de bleſſer votre délicateſſe, ni trop parée, de peur de détruire votre illuſion. Il lui donne un air ſimple & naïf, car il ſait que vous demandez un cœur facile à ſéduire; il lui donne une voix touchante, organe

d'une ame ſenſible ; & il la peint ſe mirant dans l'eau & mêlant des fleurs à ſes cheveux, comme pour vous annoncer qu'elle a ce déſir de plaire qui ſuppoſe le beſoin d'aimer. S'il veut rendre le tableau plus piquant, il placera loin d'elle un bocage ſombre, où vous croirez qu'il eſt facile de l'attirer. Il feindra même qu'un berger l'y appelle : vous le verrez entre les arbres, le feu du déſir dans les yeux, & un mouvement confus de jalouſie ſe mêlera, ſi elle ſourit, au ſentiment qu'elle vous inſpire.

Je ſuppoſe au contraire que le poète veuille vous cauſer une ſombre mélancolie, c'eſt un déſert qu'il vous peindra. Le bruit d'un torrent qui ſe précipite ſur des rochers, & qui va dormir dans des gouffres, trouble ſeul dans ce lieu ſauvage le ſilence de la nature. Vous y voyez des chênes briſés par la foudre, mais que la hache a reſpectés ; des montagnes couronnées de frimas terminent l'horizon ; de tous les oiſeaux, l'aigle ſeul oſe y dépoſer les fruits de ſes amours.

Il vole, tenant dans ſes griffes un tendre agneau enlevé à ſa mère, & dont le bêlement timide ſe fait entendre dans les airs : cependant l'aigle aux ailes étendues arrive joyeux de ſa proie, & la préſente à ſes petits. Plus bas la louve allaite les ſiens ; & dans les yeux de cette bête féroce l'amour maternel ſe peint avec douceur. Ces deux actions, toutes ſimples, concourent avec l'image du lieu à exciter dans l'ame cette crainte que les enfans aiment ſi fort à éprouver, & dont l'homme, qui eſt toujours enfant par le cœur, ne dédaigne pas de jouir encore.

Le déſir d'être auprès de la bergère vous attachoit au premier tableau ; le plaiſir ſecret de n'être pas au bord de ce torrent, au pied de ces rochers, parmi ces animaux terribles, vous attache au ſecond : car il n'eſt pas moins doux de contempler les maux dont on eſt exempt, que de voir les biens dont on peut jouir.

Dans l'un & l'autre de ces tableaux, on voit la nature *intéreſſante* ; mais lequel des deux eſt celui de la belle nature ?

C'eſt ce qui n'importe guère au poète : car la beauté poétique n'eſt autre choſe que l'*Intérêt* ; & pour lui la belle nature eſt celle dont l'imitation nous émeut comme nous voulons être émus. Et dans quel autre ſens diroit-on que ce déſert eſt un beau déſert, que ce payſage eſt un beau payſage ? Lorſqu'on lit dans Homère que le prêtre d'Apollon, à qui les grecs avoient refuſé de rendre ſa fille, *s'en alloit, en ſilence, le long du rivage de la mer, dont les flots faiſoient un grand bruit* : à la ſenſation que fait le vague de cette peinture, chacun s'écrie, Cela eſt beau ! Et certainement on ne veut pas dire que ce rivage eſt un beau rivage, que cette mer eſt une belle mer ; car ſi l'on écarte l'image de ce père affligé qui *s'en alloit en ſilence*, le reſte du tableau n'eſt plus rien. Il eſt donc vrai qu'en poéſie rien n'eſt beau que par les rapports des détails avec l'enſemble, & de l'enſemble avec nous-mêmes.

D'où vient que la nature, embellie dans la réalité, devient ſi ſouvent inſi-

pide à l'imitation ? d'où vient que la nature inculte & brute nous enchante dans l'imitation, & nous déplaît dans la réalité ? Que l'on repréſente, ſoit en peinture, ſoit en poéſie, ce palais dont vous admirez la ſymétrie & la magnificence ; il ne vous cauſe aucune émotion : qu'on vous retrace les ruines d'un vieil édifice, vous êtes ſaiſi d'un ſentiment confus que vous chériſſez, ſans même en démêler la cauſe. Pourquoi cela ? Pourquoi ? c'eſt que l'un de ces tableaux eſt pathétique, & que l'autre ne l'eſt pas ; que celui-ci ne réveille en vous aucune idée qui vous émeuve, & que celui-là tient à des choſes qui vous donnent à réfléchir. Des générations qui ont diſparu de la terre, les ravages du temps auquel rien n'échappe, les monumens de l'orgueil qu'il a ruinés, la vieilleſſe, la deſtruction, tout cela vous ramène à vous-même. On ne lit pas ſans émotion la réponſe de Marius à l'envoyé du gouverneur de Libye : « Tu diras à Sextilius que tu as vu Marius fugitif, aſſis ſur

les ruines de Carthage ». Je demandois à un voyageur qui avoit parcouru cette Grèce, encore célèbre par les débris de ſes monumens, je lui demandois, dis-je, ſi ces lieux étoient fréquentés : « Nous n'y avons trouvé, me dit-il, que le temps qui démoliſſoit en ſilence ». Cette réponſe me ſaiſit.

Examinez tout ce qu'on appelle tableaux pathétiques dans la nature, il ſemble qu'on y liſe la même inſcription qui fut gravée ſur une pyramide élevée en mémoire d'une éruption du Véſuve : *Poſteri, poſteri, veſtra res agitur.* C'eſt à ce grand caractère qu'on diſtingue ce qui porte avec ſoi un *Intérêt* univerſel & durable.

Quæque olim jubeant natos meminiſſe parentes.
Ovide.

En général, la nature qui ne dit rien à l'ame, qui n'y excite aucun ſentiment, ou qui la rebute & la révolte par des impreſſions qu'elle fuit, va contre l'intention du poète, & doit être bannie de la

la poéſie. Celle au contraire dont nous ſommes émus, comme il veut que nous le ſoyons & comme nous aimons à l'être, eſt celle qu'il doit imiter. Si donc il veut inſpirer la crainte ou le déſir, l'envie ou la pitié, la joie ou la mélancolie, qu'il interroge ſon ame : il eſt certain que pour ſe bien conduire, il n'a qu'à ſe bien conſulter.

Cette règle eſt encore plus sûre dans le moral que dans le phyſique : car celui-ci ne peut agir ſur l'ame que par des rapports éloignés & qui ne ſont pas également ſenſibles pour tous les eſprits ; au lieu que dans le moral l'ame agit immédiatement ſur l'ame : rien n'eſt ſi près de l'homme que l'homme même.

Qu'un poète décrive un incendie, l'image des flammes & des débris nous affectera plus ou moins, ſelon que nous avons l'imagination plus ou moins vive, & le plus grand nombre même en ſera foiblement ému. Mais qu'il nous préſente ſimplement, ſur un balcon de la

maiſon qui brûle, une mère tenant ſon enfant dans ſes bras, & luttant contre la nature, pour ſe réſoudre à le jeter, plutôt que de le voir conſumé avec elle par les flammes qui l'environnent; qu'il la préſente meſurant tour à tour, avec des yeux égarés, l'effrayante hauteur de la chûte, & le peu d'eſpace, plus effrayant encore, qui la ſépare des feux dévorans; tantôt élevant ſon enfant vers le ciel avec les regards de l'ardente prière; tantôt prenant avec violence la réſolution de le laiſſer tomber, & le retenant tout à coup avec le cri du déſeſpoir & des entrailles maternelles; alors le preſſant dans ſon ſein & le baignant de ſes larmes, & dans l'inſtant même ſe refuſant à ſes innocentes careſſes qui lui déchirent le cœur: ah! qui ne ſent l'effet que ce tableau doit faire, s'il eſt peint avec vérité!

Combien de peintures phyſiques dans l'Iliade! en eſt-il une ſeule dont l'impreſſion ſoit auſſi générale que celle des

adieux d'Hector & d'Andromaque, & de la ſcène de Priam aux pieds d'Achille, demandant le corps de ſon fils?

Il arrive quelquefois au théâtre qu'un bon mot détruit l'effet d'un tableau pathétique; & le penchant de certains eſprits, de la plus vile eſpèce, à tourner tout en ridicule, eſt ce qui éloigne le plus nos poètes de cette ſimplicité ſublime, ſi difficile à ſaiſir, & ſi facile à parodier. Mais il faut avoir le courage d'écrire pour les ames ſenſibles, ſans nul égard pour cette malignité froide & baſſe, qui cherche à rire où la nature invite à pleurer.

Lorſque pour la première fois on expoſa ſur la ſcène le tableau des enfans d'Inès aux genoux d'Alphonſe, deux mauvais plaiſans auroient ſuffi pour en détruire l'illuſion. Un prince qui connoiſſoit la légèreté de l'eſprit françois, avoit même conſeillé à La Motte de retrancher cette belle ſcène; La Motte oſa ne pas l'en croire. Il avoit peint ce que la nature a de plus tendre & de plus tou-

chant ; & toutes les fois qu'on n'aura que les parodiſtes à craindre, il faut avoir, comme lui, le courage de les braver.

Il en eſt des objets qui élèvent l'ame, comme de ceux qui l'attendriſſent. La généroſité, la conſtance, le mépris de l'infortune, de la douleur, & de la mort ; le dévouement de ſoi-même au bien de la patrie, à l'amour ou à l'amitié ; tous les ſentimens courageux, toutes les vertus héroïques produiſent ſur nous des effets infaillibles. Mais vouloir que la Poéſie n'imite que de ces beautés, c'eſt vouloir que la Peinture n'emploie que les couleurs de l'arc en ciel. Que les partiſans de la belle nature nous diſent donc ſi Racine & Corneille ont mal fait de peindre Narciſſe & Félix, Mathan, & Cléopatre dans Rodogune ? Il peut y avoir quelques beautés naturelles dans Cléopatre, dont le caractère a de la force & de la hauteur ; mais dans l'indigne politique & la dureté de Félix, dans la perfidie & la ſcélérateſſe de Mathan, dans

la fourberie, la noirceur, & la baſſeſſe de Narciſſe, où trouver la belle nature ? Il faut renoncer à cette idée, & nous réduire à l'*intention du poète* : règle unique, règle univerſelle, & qui ramène tout au but de l'*Intérêt*.

Mais l'*Intérêt* le plus vif, le plus attachant, le plus fort, eſt celui de l'action dramatique. *Voyez* ACTION, INTRIGUE, PATHÉTIQUE, UNITÉ, TRAGÉDIE.

INTRIGUE. Dans l'action d'un Poème, on entend, par l'*Intrigue*, une combinaiſon de circonſtances & d'incidens, d'intérêts & de caractères, d'où réſultent, dans l'attente de l'événement, l'incertitude, la curioſité, l'impatience, l'inquiétude, &c.

La marche d'un Poème, quel qu'il ſoit, doit être celle de la nature, c'eſt-à-dire, telle qu'il nous ſoit facile de croire que les choſes ſe ſont paſſées comme nous les voyons. Or dans la nature les événemens ont une ſuite, une

liaiſon, un enchaînement ; l'*Intrigue* d'un Poème doit donc être une chaîne dont chaque incident ſoit un anneau.

Dans la Tragédie ancienne, l'*Intrigue* étoit peu de choſe. Ariſtote diviſe la fable en quatre parties de quantité : le prologue, ou l'expoſition ; l'épiſode, ou les incidens ; l'exorde, ou la concluſion ; & le chœur que nous avons ſupprimé, *otioſus curator rerum*. Il parle du nœud & du dénouement ; mais le nœud ne l'occupe guère. Il diſtingue les fables ſimples & les fables implexes. Il appelle *ſimples* les actions qui, étant continues & unies, finiſſent ſans reconnoiſſance & ſans révolution. Il appelle *implexes*, celles qui ont la révolution ou la reconnoiſſance, ou mieux encore toutes les deux. Or la ſeule règle qu'il preſcrive à l'une & à l'autre eſpèce de fable, c'eſt que la chaîne des incidens ſoit continue ; qu'au lieu de venir l'un après l'autre, ils naiſſent naturellement les uns des autres, contre l'attente du ſpectateur, & qu'ils amènent le dénouement. Et en effet, dans

ſes principes il n'en falloit pas davantage, puiſqu'il ne demandoit qu'un événement qui laiſsât le ſpectateur pénétré de terreur & de compaſſion. Ce n'eſt donc qu'au dénouement qu'il s'attache. Mais quel ſera le pathétique intérieur de la fable? C'eſt ce qui l'intéreſſe peu.

On voit donc bien pourquoi, ſur le théâtre des grecs, la fable n'ayant à produire qu'une cataſtrophe terrible & touchante, elle pouvoit être ſi ſimple; mais cette ſimplicité qu'on nous vante, n'étoit au fond que le vide d'une action ſtérile de ſa nature. En effet, la cauſe des événemens étant indépendante des perſonnages, antérieure à l'action même, ou ſuppoſée au dehors, comment la fable auroit-elle pu donner lieu au contraſte des caractères & au combat des paſſions?

Dans l'*Œdipe*, tout eſt fait avant que l'action commence. Laïus eſt mort; Œdipe a épouſé Jocaſte: il n'a plus, pour être malheureux, qu'à ſe reconnoître inceſtueux & parricide. Peu à peu le voile tombe, les faits s'éclairciſſent; Œdipe eſt

convaincu d'avoir accompli l'oracle, & il s'en punit. Voilà le chef-d'œuvre des grecs. Heureuſement il y a deux crimes à découvrir ; & ces éclairciſſemens, qui font frémir la nature, occupent & rempliſſent la ſcène. Dans l'*Hécube*, dès que l'ombre d'Achille a démandé qu'on lui immole Polixène, il n'y a pas même à délibérer ; Hécube n'a plus qu'à ſe plaindre, & Polixène n'a plus qu'à mourir. Auſſi le poète, pour donner à ſa pièce la durée preſcrite, a-t-il été obligé de recourir à l'épiſode de Polidore. Dans l'*Iphigénie en Tauride*, il eſt décidé qu'Oreſte mourra, même avant qu'il arrive : ſa qualité d'étranger fait ſon crime : mais comme la pièce eſt implexe, la reconnoiſſance prolongée remplit le vide & ſupplée à l'action.

Comment donc les grecs, avec un évément fatal, & dans lequel le plus ſouvent les perſonnages n'étoient que paſſifs, trouvoient-ils le moyen de fournir à cinq actes ? Le voici. 1°. L'on donnoit ſur leur théâtre pluſieurs tragédies de ſuite dans

le même jour ; Dacier prétend qu'on en donnoit juſqu'à ſeize. 2°. Le chœur occupoit une partie du temps, & ce qu'on appelle un acte, n'avoit beſoin que d'une ſcène. 3°. Des plaintes, des harangues, des deſcriptions, des cérémonies, des déclamations, des diſputes philoſophiques ou politiques achevoient de remplir les vides ; & au lieu de ces incidens qui doivent naître les uns des autres & amener le dénouement, l'on entremêloit l'action de détails épiſodiques & ſuperflus. L'*Oreſte* d'Euripide va donner une idée de la conſtruction de ces plans.

Oreſte, meurtrier de ſa mère & tourmenté par ſes remords, paroît endormi ſur la ſcène ; Electre veille auprès de lui ; ſurvient Hélène, qui gémit ſur les malheurs de ſa famille ; Oreſte, après un moment de repos, s'éveille & retombe dans ſon égarement ; Electre tâche de le calmer ; le chœur ſe joint à elle & conjure les furies d'épargner ce malheureux prince. Voilà le premier acte. Dans le ſecond, Oreſte implore la protection de

Ménélas contre les argiens, déterminés à le faire périr ; arrive Tindare, père de Clytemneſtre, qui accable Oreſte de reproches ; Oreſte ſe défend & preſſe de nouveau Ménélas de le protéger ; mais celui-ci ne lui promet qu'une timide & foible entremiſe auprès de Tindare & du peuple. Pylade arrive, &, plus courageux ami, jure de le défendre & de le délivrer, ou de mourir avec lui. Cet acte eſt beau & bien rempli, mais c'eſt le ſeul. Le troiſième n'eſt que le récit fait à Electre du jugement qui les condamne elle & ſon frère à ſe donner la mort. Que reſtoit-il pour les deux derniers actes ? La ſcène où Oreſte, Electre, & Pylade veulent mourir enſemble, & l'apparition d'Apollon pour les ſauver & dénouer l'*Intrigue*. Il a donc fallu y ajouter, & quoi ? le projet inſenſé, atroce, inutile, étranger à l'action, d'aſſaſſiner Hélène, & s'ils manquoient leur coup, de mettre le feu au palais : épiſode abſolument hors d'œuvre, & plus vicieux encore, en ce qu'il détruit l'intérêt & change en horreur

la compaſſion qu'inſpiroient ces malheureux, devenus coupables.

La grande reſſource des poètes grecs étoit la reconnoiſſance, moyen fécond en mouvemens tragiques, ſingulièrement favorable au génie de leur théâtre, & ſans lequel leurs plus beaux ſujets, comme l'*Œdipe*, l'*Iphigénie en Tauride*, l'*Electre*, le *Creſphonte*, le *Philoctète*, ſe ſeroient preſque réduits à rien. *Voyez* RECONNOISSANCE.

Nos premiers poètes, comme le Sénèque des latins, ne ſavoient rien de mieux que de défigurer les poèmes des grecs en les imitant; lorſqu'il parut un génie créateur, qui, rejetant comme pernicieux tous les moyens étrangers à l'homme, les oracles, la deſtinée, la fatalité, fit de la Scène françoiſe le théâtre des paſſions actives & fécondes, & de la nature livrée à elle-même, l'agent de ſes propres malheurs. Dès lors le grand intérêt du Théâtre dépendit du jeu des paſſions : leurs progrès, leurs combats, leurs ravages, tous les maux qu'elles ont cauſés, les

vertus qu'elles ont étouffées comme dans leurs germes, les crimes qu'elles ont fait éclore du ſein même de l'innocence, du fond d'un naturel heureux : tels furent, dis-je, les tableaux que préſenta la Tragédie. On vit ſur le Théâtre les plus grands intérêts du cœur humain combinés & mis en balance, les caractères oppoſés & développés l'un par l'autre, les penchans divers combattus & s'irritant contre les obſtacles, l'homme aux priſes avec la fortune, la vertu couronnée au bord du tombeau, & le crime précipité du faîte du bonheur dans un abîme de calamités. Il n'eſt donc pas étonnant qu'une telle machine ſoit plus vaſte & plus compliquée que les fables du Théâtre ancien.

Pour exciter la terreur & la pitié dans le ſyſtême ancien, que falloit-il ? On vient de le voir : une ſimple combinaiſon de circonſtances, d'où réſultât un événement pathétique. Pour peu que le perſonnage mis en péril allât au devant du malheur, c'étoit aſſez : ſouvent même le malheur le cherchoit, le pourſuivoit,

s'attachoit à lui, ſans que ſon ame y donnât priſe ; & plus la cauſe du malheur étoit étrangère au malheureux, plus il étoit intéreſſant. Ainſi, dès la naiſſance d'Œdipe, un oracle avoit prédit qu'il ſeroit parricide & inceſtueux ; & en fuyant le crime, il y étoit tombé. Ainſi, Hercule, aveuglé par la haîne de Junon, avoit égorgé ſa femme & ſes enfans ; ainſi, Oreſte avoit été condamné par un dieu à tuer ſa mère pour venger ſon père. Rien de tout cela ne ſuppoſoit ni vice, ni vertu, ni caractère décidé dans l'homme, jouet de la deſtinée ; & Ariſtote avoit raiſon de dire que la Tragédie ancienne pouvoit ſe paſſer de mœurs. Mais ce moyen, qui n'étoit qu'acceſſoire, eſt devenu le reſſort principal. L'amour, la haîne, la vengeance, l'ambition, la jalouſie, ont pris la place des dieux & du ſort : les gradations du ſentiment, le flux & le reflux des paſſions, leurs révolutions, leurs contraſtes ont compliqué le nœud de l'action, & répandu ſur la Scène des mouvemens inconnus

aux anciens. La néceſſité étoit un agent deſpotique, dont les décrets abſolus n'avoient pas beſoin dêtre motivés : la nature au contraire a ſes principes & ſes lois ; dans le déſordre même des paſſions, règne un ordre caché, mais ſenſible, & qu'on ne peut renverſer ſans que la nature, qui ſe juge elle-même, ne s'aperçoive qu'on lui fait violence, & ne murmure au fond de nos cœurs.

On ſent combien la préciſion, la délicateſſe, & la liaiſon des reſſorts viſibles de la nature les rend plus difficiles à manier que les reſſorts cachés de la deſtinée. Mais de ce changement de mobiles naît encore une plus grande difficulté, celle de graduer l'intérêt par une ſucceſſion continuelle de mouvemens, de ſituations, & de tableaux de plus en plus terribles & touchans. Voyez dans les modèles anciens, voyez même dans les règles d'Ariſtote, en quoi conſiſtoit le tiſſu de la Fable : l'état des choſes dans l'avant-ſcène, un ou deux incidens qui amenoient la révolution & la cataſtrophe,

ou la catastrophe sans révolution ; voilà tout. Aujourd'hui, quel édifice à construire qu'un plan de tragédie, où l'on passe sans interruption d'un état pénible à un état plus pénible encore ; où l'action, renfermée dans les bornes de la nature, ne forme qu'une chaîne ; où tous les événemens, amenés l'un par l'autre, soient tirés du fond du sujet & du caractère des personnages ! Or telle est l'idée que nous avons de la Tragédie à l'égard de l'*Intrigue*. Une fable tissue comme celle de *Polyeucte*, d'*Héraclius*, & d'*Alzire*, auroit, je crois, étonné Aristote : il eût reconnu qu'il y a un art au dessus de celui d'Euripide & de Sophocle ; & cet art consiste à trouver dans les mœurs le principe de l'action.

Dans la Tragédie moderne, l'*Intrigue* résulte, non seulement du choc des incidens, mais du combat des passions ; & c'est par-là que, dans l'attente de l'événement décisif, l'espérance & la crainte se succèdent & se balancent dans l'ame des spectateurs.

Ce n'eſt pas qu'il ne puiſſe y avoir abſolument de l'intérêt ſans cette alternative continuelle d'eſpérance & de crainte : la ſeule incertitude & l'attente inquiète, prolongées avec art dans une action d'une grande importance, peuvent nous émouvoir aſſez : Œdipe va-t-il être reconnu pour le meurtrier de ſon père, pour le mari de ſa mère, pour le frère de ſes enfans, pour le fléau de ſa patrie ? Ce doute ſuffit pour remuer fortement l'ame des ſpectateurs. Ainſi, tous les grands ſujets du Théâtre ancien ſe ſont paſſés d'*Intrigue*. Mais lorſqu'il n'y a eu rien à attendre du dehors, & qu'il a fallu ſoutenir par le jeu des paſſions & des caractères une action de cinq actes, l'*Intrigue*, plus ſimple & mieux combinée, a demandé infiniment plus d'art. *Voyez* TRAGÉDIE.

La Comédie grèque, dans ſes deux premiers âges, n'étoit pas mieux *intriguée* que la Tragédie : l'on en va juger par l'eſquiſſe de l'une des pièces d'Ariſtophane, & de l'une des plus célèbres ; elle a pour titre *Les Chevaliers*.

Cléon,

Cléon, tréſorier & général d'armée, fils de corroyeur & corroyeur lui-même, arrivé par la brigue au gouvernement de l'état, actuellement en place & en pleine puiſſance, fut l'objet de cette ſatire, dans laquelle il étoit nommé & repréſenté en perſonne.

Démoſthène & Nicias (ce Démoſthène n'eſt pas l'orateur), eſclaves dans la maiſon où Cléon s'eſt introduit, ouvrent la ſcène : « Nous avons, diſent-ils, un maître dur, homme colère & emporté, vieillard difficile & ſourd (ce perſonnage, c'eſt le peuple) ; il y a quelque temps qu'il s'eſt aviſé d'acheter un eſclave corroyeur, intrigant, délateur fieffé. Ce fripon, connoiſſant bien ſon vieillard, s'eſt étudié à le flatter, à le gagner, à le ſéduire. *Peuple d'Athènes*, lui dit-il, *repoſez-vous après vos aſſemblées*, *buvez*, *mangez*, &c. Il s'eſt inſinué dans les bonnes grâces du vieillard ; il nous pille tous, & il a toujours le fouet de cuir en main, pour nous empêcher de nous plaindre ». Ils veulent donc s'en-

fuir chez les lacédémoniens ; mais trouvant Cléon endormi & dans l'ivreſſe, ils lui volent ſes oracles, c'eſt-à-dire, les réponſes que lui ont faites les oracles qu'il a conſultés. Dans ces réponſes, il eſt dit qu'un vendeur de boudin & d'andouilles ſuccédera au vendeur de cuir. Nicias & Démoſthène cherchent ce libérateur : Agatocrite (c'eſt le chaircuitier), fort étonné du ſort qu'on lui annonce, ne ſait comment s'y prendre pour gouverner l'état. « Pauvre homme ! lui dit Démoſthène, rien n'eſt plus facile ; tu n'auras qu'à faire ton métier, tout brouiller, allécher le peuple, & le duper ; voilà ce que tu fais. N'as-tu pas d'ailleurs la voix forte, l'éloquence impudente, le génie malin, & la charlatanerie du marché ? C'eſt plus qu'il n'en faut, crois-moi, pour le gouvernement d'Athènes ». Ils l'oppoſent donc à Cléon ſous la protection des chevaliers ; & voilà un général d'armée & un marchand de ſauciſſes qui ſe diſputent le prix de l'impudence & de la force des poumons. Il n'eſt point

de crimes infames qu'ils ne s'imputent l'un à l'autre ; & pour finir l'acte, ils s'appellent réciproquement devant le Sénat, où ils vont s'accuſer.

Dans le ſecond acte, Agatocrite raconte ce qui s'eſt paſſé au tribunal des juges, où Cléon a été vaincu. Celui-ci arrive : nouveau combat d'impudence ; & Cléon en appelle au peuple. Le peuple paroît en perſonne : « Venez, lui dit Cléon, mon cher petit peuple ; venez, mon père ». Le vieillard gronde & paroît imbécille ; les deux concurrens le careſſent. Le peuple incline pour le vendeur de chair. Cléon a recours à ſes oracles : Agatocrite lui oppoſe les ſiens. Le peuple conſent à les entendre.

La lecture de ces oracles fait le ſujet du troiſième acte. Le peuple paroît indécis. Cléon, pour dernière reſſource, invite le peuple à un feſtin ; Agatocrite lui en offre autant. Ce régal, où chacun préſente au peuple ſes mets favoris, remplit le quatrième acte. Agatocrite propoſe au peuple de fouiller dans les deux man-

nes où étoient les viandes : la ſienne ſe trouve vide, il a donné au peuple tout ce qu'il avoit ; celle de Cléon eſt encore pleine. Le peuple, indigné contre Cléon, veut lui ôter la couronne pour la donner à ſon rival ; mais Cléon allègue un oracle de Delphes qui déſigne ſon ſucceſſeur. Il récite l'oracle, & à chaque trait de reſſemblance, il reconnoît qu'il s'accomplit : car, ſelon l'oracle, le digne ſucceſſeur de Cléon doit être un homme vil, un vendeur de chair, un voleur, un parjure, un impoſteur, &c. Alors Cléon s'écrie : « Adieu, chère couronne, je te quitte à regret ; un autre te portera, ſinon plus grand voleur, du moins plus fortuné.

Dans le cinquième acte, Agatocrite a rajeuni le peuple : « Il eſt, dit-il, redevenu tel qu'il étoit du temps des Miltiades & des Ariſtides ». Le peuple rajeuni paroît. Il a perdu la mémoire, il demande qu'on l'inſtruiſe des ſottiſes qu'il a faites du temps de Cléon : Agatocrite les lui raconte ; le peuple en rougit. Agatocrite

l'interroge ſur la façon dont il ſe comportera à l'avenir. Il répond : *En perſonne ſage.* Agatocrite produit deux femmes, qui ſont les anciennes alliances de Lacédémone & d'Athènes, que Cléon retenoit captives ; & on leur rend la liberté.

Indépendamment de la groſſièreté, de la baſſeſſe, & de l'âcreté ſatirique de cette farce, très-utile d'ailleurs ſans doute dans un état républicain, on voit combien l'*Intrigue* en eſt bizarrement tiſſue : c'eſt la manière d'Ariſtophane.

La Comédie du troiſième âge, celle de Ménandre, étoit mieux compoſée. Il falloit que l'*Intrigue* en fût bien ſimple, puiſque Térence, dont les pièces ne ſont pas elles-mêmes fort *intriguées*, étoit obligé, en l'imitant, de réunir deux de ſes fables pour en faire une, & que pour cela ſes critiques l'appeloient un demi-Ménandre.

Plaute, ſi inférieur à Térence du côté de l'élégance, du naturel, & de la vérité des mœurs, eſt ſupérieur à lui du côté de l'*Intrigue* : ſon action eſt plus vive,

plus animée, & plus féconde en incidens comiques.

C'eſt le genre de Plaute que les eſpagnols ſemblent avoir pris, mais avec un fonds de mœurs différentes. Les italiens, à l'exemple des eſpagnols, & les anglois, à l'exemple des uns & des autres, ont chargé d'incidens l'*Intrigue* de leurs comédies. Comme eux, nous avons été long-temps plus occupés du comique d'incidens, que du comique de mœurs : des fourberies, des mépriſes, des rencontres embarraſſantes pour les fripons ou pour les dupes, voilà ce qui occupoit la ſcène ; & Molière lui-même, dans ſes premières pièces, ſembloit n'avoir connu encore que ces ſources du ridicule.

Mais lorſqu'une fois il eut reconnu que c'étoit aux mœurs qu'il falloit s'attacher ; que la vanité, l'amour-propre, les prétentions manquées & les mal-adreſſes des ſots, leurs foibleſſes, leurs duperies, leurs mépriſes & leurs travers, les maladies de l'eſprit & les vices du caractère,

j'entends les vices mépriſables, plus importuns que dangereux, étoient les vrais objets d'un comique à la fois plaiſant & ſalutaire; ce fut à la peinture & à la correction des mœurs qu'il s'attacha ſérieuſement, ſubordonnant l'*Intrigue* aux caractères, & n'employant les ſituations qu'à mettre en évidence le ridicule humiliant qu'il vouloit livrer au mépris. Dès-lors l'*Intrigue* comique ne fut que le tiſſu de ces ſituations riſibles où l'on s'engage par foibleſſe, par imprudence, par erreur, ou par quelqu'un de ces travers d'eſprit ou de ces vices d'ame, qui ſont aſſez punis par leurs propres bévues & par l'inſulte qui les ſuit. C'eſt dans cet eſprit & avec ce grand art que fut tiſſue l'*Intrigue* de l'*Avare*, de l'*Ecole des femmes*, de l'*Ecole des maris*, de *George Dandin*, du *Tartuffe*: modèles effrayans, même pour le génie, & dont l'eſprit & le talent médiocre n'approcheront jamais.

INVENTION POÉTIQUE. Pour concevoir l'objet de la Poéſie dans toute ſon

étendue, il faut oſer conſidérer la nature comme préſente à l'Intelligence ſuprême. Alors tout ce qui, dans le jeu des élémens, dans l'organiſation des êtres vivans, animés, ſenſibles, a pu concourir, ſoit au phyſique, ſoit au moral, à varier le ſpectacle mobile & ſucceſſif de l'univers, eſt réuni dans le même tableau. Ce n'eſt pas tout : à l'ordre préſent, aux viciſſitudes paſſées, ſe joint la chaîne infinie des poſſibles, d'après l'eſſence même des êtres ; & non ſeulement ce qui eſt, mais ce qui ſeroit dans l'immenſité du temps & de l'eſpace, ſi la nature développoit jamais le tréſor inépuiſable des germes renfermés dans ſon ſein. C'eſt ainſi que Dieu voit la nature ; c'eſt ainſi que, ſelon ſa foibleſſe, le poète doit la contempler. S'emparer des cauſes ſecondes, les faire agir, dans ſa penſée, ſelon les lois de leur harmonie ; réaliſer ainſi les poſſibles ; raſſembler les débris du paſſé ; hâter la fécondité de l'avenir ; donner une exiſtence apparente & ſenſible à ce qui n'eſt encore & ne ſera peut-être ja-

mais que dans l'eſſence idéale des choſes : c'eſt ce qu'on appelle *inventer*. Il ne faut donc pas être ſurpris, ſi l'on a regardé le génie poétique comme une émanation de la divinité même, *ingenium cui ſit*, *cui mens divinior* ; & ſi l'on a dit de la Poéſie, qu'elle ſembloit diſpoſer les choſes avec le plein pouvoir d'un Dieu : *videtur ſanè res ipſas veluti alter Deus condere*. On voit par-là combien le champ de la fiction doit être vaſte, & combien l'*inventeur*, qui s'élance dans la carrière des poſſibles, laiſſe loin de lui l'imitateur fidèle & timide, qui peint ce qu'il a ſous les yeux.

Ramenons cependant à la vérité pratique ces ſpéculations tranſcendantes. Tout ce qui eſt poſſible n'eſt pas vraiſemblable ; tout ce qui eſt vraiſemblabe n'eſt pas intéreſſant. La vraiſemblance conſiſte à n'attribuer à la nature que des procédés conformes à ſes lois & à ſes facultés connues : or cette preſcience des poſſibles ne s'étend guère au delà des faits. Notre imagination devancera bien la na-

ture à quelques pas de la réalité ; mais à une certaine diſtance, elle s'égare & ne reconnoît plus le chemin qu'on lui fait tenir. D'un autre côté, rien ne nous touche que ce qui nous approche ; & l'intérêt tient aux rapports que les objets ont avec nous-mêmes : or des poſſibles trop éloignés n'ont plus avec nous aucun rapport, ni de reſſemblance, ni d'influence. Ainſi, le génie poétique ne fût-il pas limité par ſa propre foibleſſe & par le cercle étroit de ſes moyens, il le ſeroit par notre manière de concevoir & de ſentir. Le ſpectacle qu'il donne eſt fait pour nous : il doit donc, pour nous plaire, ſe meſurer à la portée de notre vue. On reproche à Homère d'avoir fait des hommes de ſes dieux ; pouvoit-il en faire autre choſe ? Ovide, pour nous rendre ſenſible le palais du dieu de la lumière, n'a-t-il pas été obligé de le bâtir avec des grains de notre ſable les plus luiſans qu'il a pu choiſir ? *Inventer*, ce n'eſt donc pas ſe jeter dans des poſſibles auxquels nos ſens ne peuvent atteindre ; c'eſt com-

biner diverſement nos perceptions, nos affections, ce qui ſe paſſe au milieu de nous, autour de nous, en nous-mêmes.

Le froid copiſte, je l'avoue, ne mérite pas le nom d'*Inventeur* ; mais celui qui découvre, ſaiſit, développe dans les objets ce que n'y voit pas le commun de hommes ; celui qui compoſe un tout idéal, intéreſſant & nouveau, d'un aſſemblage de choſes connues, ou qui donne à un tout exiſtant une vie, une grâce, une beauté nouvelle ; celui-là, dis-je, eſt poète, ou Corneille & Homère ne le ſont pas.

L'Hiſtoire, la ſcène du monde, donne quelquefois les cauſes ſans les effets, quelquefois les effets ſans les cauſes, quelquefois les cauſes & les effets ſans les moyens, plus rarement le tout enſemble. Il eſt certain que plus elle donne, moins elle laiſſe de gloire au génie. Mais en ſuppoſant même que le tiſſu des événemens ſoit tel, que la vérité dérobe à la fiction le mérite de l'ordonnance ; pourvu que le poète s'applique à donner aux mœurs, aux deſcriptions, aux ta-

bleaux qu'il imite, cette vérité intéreſſante qui perſuade, touche, captive, & ſaiſit l'ame des lecteurs ; ce talent de reproduire la nature, de la rendre préſente aux yeux de l'eſprit, ſur-tout de l'agrandir, ne ſuffit-il pas pour élever l'imitateur au deſſus de l'hiſtorien, du philoſophe, & de tout ce qui n'eſt pas poète ?

Si la matière de la Poéſie étoit la même que celle de l'Hiſtoire, dit Caſtelvetro, *elle ne ſeroit plus une reſſemblance, mais la réalité même ;* & c'eſt d'après ce ſophiſme qu'il refuſe le nom de *Poète* à celui qui, comme Lucain, s'attache à la vérité hiſtorique.

Aſſurément ſi le poète ne faiſoit dire & penſer à ſes perſonnages que ce qu'ils ont dit & penſé réellement ou ſelon l'Hiſtoire ; par exemple, ſi l'auteur de *Rome ſauvée* avoit mis dans la bouche de Catilina les harangues mêmes de Salluſte, & dans la bouche du conſul des morceaux pris de ſes oraiſons, il ne ſeroit poète que par le ſtyle. Mais ſi, d'après un caractère connu dans l'Hiſtoire ou dans la ſociété,

l'auteur *invente* les idées, les ſentimens, le langage qu'il lui attribue; plus il perſuade qu'il ne feint pas, & plus il excelle dans l'art de feindre. Nous croyons tous avoir entendu ce que diſent les acteurs de Molière, nous croyons les avoir connus: c'eſt le preſtige de ſa compoſition; & c'eſt à force d'être poète qu'il fait croire qu'il ne l'eſt pas. Montagne donne le même éloge à Térence. «Je le trouve admirable, dit-il, à repréſenter au vif les mouvemens de l'ame & la condition de nos mœurs. A toute heure nos actions me rejettent à lui. Je ne puis le lire ſi ſouvent, que je n'y trouve quelque beauté & grâce nouvelle».

Ainſi, les ſujet les plus favorables, comme les plus critiques, ſont quelquefois ceux que la nature à placés le plus près de nous, mais que nous voyons, comme on dit, ſans les voir, & dont l'imitation réveille en nous le ſouvenir, par l'attention qu'elle attire. Je dis, *les plus favorables*, parce que la reſſemblance en étant plus ſenſible, & le rapport

avec nous-mêmes plus immédiat, plus touchant, nous nous y intéreſſons davantage : je dis auſſi, *les plus critiques*, parce que la comparaiſon de l'objet avec l'image étant plus facile, nous ſommes des juges plus éclairés & plus ſévères de la vérité de l'imitation.

Ce qu'appréhendent les ſpéculateurs, c'eſt que la gloire de l'invention ne manque au génie du poète ; & afin qu'il ne ſoit pas dit qu'il n'a rien mis du ſien dans ſa compoſition, ils l'ont obligé à ne prendre des hiſtoriens & des anciens poètes, que les faits, & à changer les circonſtances des temps, des lieux, & des perſonnes. C'eſt à ce déguiſement facile & vain qu'on attache le mérite de l'*Invention*, le triomphe de la Poéſie ; & tandis qu'on attribue à un plagiaire adroit toute la gloire du poète, on refuſe le titre de *Poème* aux Géorgiques de Virgile, & à tout ce qui ne traite que des ſciences & des arts : « N'y ayant rien, dans ces compoſitions, dit Caſtelvetro, par où l'auteur ſe puiſſe vanter d'être poète,

quand même il ſeroit *inventeur*, ajoute-t-il : car alors il n'auroit fait que découvrir la vérité qui étoit dans la nature des choſes. Il ſeroit artiſte, philoſophe excellent; mais il ne ſeroit pas poète ». Voilà où conduit une équivoque de mots, quand les idées n'ont pour appui qu'une théorie vague & confuſe. « La Poéſie eſt une reſſemblance; donc tout ce qui a ſon modèle dans l'Hiſtoire ou dans la nature, n'eſt pas de la Poéſie ». Ainſi raiſonne Caſtelvetro. Quintilien avoit le même préjugé, quand il croyoit devoir placer Lucain au nombre des rhéteurs, plutôt qu'au nombre des poètes. Scaliger s'y eſt mépris d'une autre façon, en n'accordant la qualité de poète à Lucain, que parce qu'il a écrit en vers, & en faveur de quelques incidens merveilleux dont il a orné ſon poème. Ces critiques auroient dû voir que la difficulté n'eſt pas de déplacer & de combiner diverſement des faits arrivés mille fois, comme un maſſacre, une tempête, un incendie, une bataille, &

tous ces événemens ſi communs dans les annales de la malheureuſe humanité ; mais de les rendre préſens à la penſée par une peinture fidèle & vivante. C'eſt là le vrai talent du poète, & le mérite de Lucain. Il ne falloit pas beaucoup de génie pour imaginer que la femme de Caton, qu'il avoit cédée à Hortenſius, vînt, après la mort de celui-ci, ſupplier Caton de la reprendre ; mais que l'on me cite dans l'antiquité un tableau d'une ordonnance plus belle & plus ſimple, d'un ton de couleur plus rare & plus vrai, d'une expreſſion plus naturelle & plus ſingulière en même temps, que ce triſte & pieux hyménée.

C'eſt auſſi le talent de peindre qui caractériſe le poème didactique, & qui le diſtingue de tout ce qui ne fait que décrire ſans imiter.

Le Taſſe, ſe laiſſant aller au préjugé que je viens de combattre, définit la Poéſie, l'*Imitation des choſes humaines*, & ſe trouve par-là obligé d'en exclure un des plus beaux morceaux de Virgile :

Ne

Ne poeta Virgilio deſcrivendoci i coſtumi, e le leggi, e le guerre dell' api.

Mais bientôt il franchit les limites qu'il vient de preſcrire à la Poéſie, & il lui donne pour objet la nature entière. Voilà donc les Géorgiques de Virgile rétablies au rang des Poèmes. Et le moyen de leur refuſer ce titre, quand même elles ſeroient réduites aux préceptes les plus communs, & n'y eût-il que la manière dont ces préceptes y ſont tracés? Que Virgile preſcrive de laiſſer ſécher au ſoleil les herbes que le ſoc déracine,

Pulverulenta coquat maturis ſolibus æſtas.

d'enlever le chaume après la moiſſon,

Suſtuleris fragiles calamos ſilvamque ſonantem.

de le brûler dans le champ même.

Atque levem ſtipulam crepitantibus urere flammis.

de faire paître les blés en herbe, s'ils pouſſent avec trop de vigueur,

Luxuriem ſegetum tenerâ depaſcit in herbâ.

Quel coloris! quelle harmonie! Voilà cette Poéſie de ſtyle, cette *Invention* de détail,

qui ſeule mériteroit aux Géorgiques ſe nom de *Poème inimitable :* & ſi Caſtelvetro demande à quel titre, je répondrai, parce tout s'y peint ; & ſi ce n'eſt point aſſez des images détachées, je lui rappellerai ces deſcriptions ſi belles du printemps, de la vie ruſtique, des amours des animaux, &c., tableaux peints d'après la nature. Toutefois n'allons pas juſqu'à prétendre que la Poéſie de ſtyle, qui fait le mérite eſſentiel du poème didactique, l'élève ſeule au rang des poèmes où l'*Invention* domine. Il y a plus de génie poétique dans l'épiſode d'Orphée, que dans tout le reſte du poème des Géorgiques ; plus de génie dans une ſcène de *Britannicus*, du *Miſanthrope*, ou de *Rodogune*, que dans tout l'*Art poétique* de Boileau.

Les divers ſens qu'on attache au mot d'*Invention* ſont quelquefois ſi oppoſés, que ce qui mérite à peine le nom de *Poème* aux yeux de l'un, eſt un poème par excellence au gré de l'autre. D'un côté, l'on refuſe à la Comédie le génie

poétique, parce qu'elle imite des choſes familières & qui ſe paſſent au milieu de nous. De l'autre, on lui attribue la gloire d'être plus *inventive* que l'Epopée elle-même. *Tantum abeſt ut Comedia poema non ſit, ut penè omnium & primum & verum exiſtimem. In eo enim ficta omnia & materia quæſita tota.* (Scal.) Ainſi chacun donne dans l'excès. Je ſuis bien perſuadé qu'il n'y a pas moins de mérite à former dans ſa penſée les caractères du Miſanthrope & du Tartuffe, qu'à imaginer ceux d'Ulyſſe, d'Achille, & de Neſtor; mais pour cela Molière eſt-il plus vraiment poète qu'Homère?

Que le ſujet ſoit pris dans l'ordre des faits ou des poſſibles, près de nous ou loin de nous, cela eſt égal quant à l'*Invention*; mais ce qui ne l'eſt pas, c'eſt que le fond en ſoit heureux & riche: de là dépend la facilité, l'agrément du travail, le courage & l'émulation du poète, & ſouvent le ſuccès du poème.

Il eſt poſſible que l'Hiſtoire, la Fable, la ſociété vous préſentent un tableau diſ-

poſé à ſouhait ; mais les exemples en ſont bien rares. Le ſujet le plus favorable eſt toujours foible & défectueux par quelque endroit. Il ne faut pas ſe laiſſer décourager aiſément par la difficulté de ſuppléer à ce qui lui manque ; mais auſſi ne faut-il pas ſe livrer avec trop de confiance à la ſéduction d'un côté brillant.

Un poème eſt une machine dans laquelle tout doit être combiné pour produire un mouvement commun. Le morceau le mieux travaillé n'a de valeur qu'autant qu'il eſt une pièce eſſentielle de la machine, & qu'il y remplit exactement ſa place & ſa deſtination. Ce n'eſt donc jamais la beauté de telle ou telle partie qui doit déterminer le choix du ſujet. Dans l'Epopée, dans la Tragédie, le mouvement que l'on veut produire, c'eſt une action intéreſſante, & qui dans ſon cours répande l'illuſion, l'inquiétude, la ſurpriſe, la terreur, & la pitié. Les premiers mobiles de l'action, chez les grecs, ce ſont communément les dieux

& les deſtins ; chez nous, les paſſions humaines : les roues de la machine, ce ſont les caractères ; l'intrigue en eſt l'enchaînement ; & l'effet qui réſulte de leur jeu combiné, c'eſt l'illuſion, le pathétique, le plaiſir, & l'utilité. On dira la même choſe de la Comédie, en mettant le ridicule à la place du pathétique. Il en eſt ainſi de tous les genres de Poéſie, relativement à leur caractère & à la fin qu'ils ſe propoſent. On n'a donc pas *inventé* un ſujet, lorſqu'on a trouvé quelques pièces de cette machine, mais lorſqu'on a le ſyſtême complet de ſa compoſition & de ſes mouvemens.

Il faut avoir éprouvé ſoi-même les difficultés de cette première diſpoſition, pour ſentir combien ſont frivoles & puérilement importunes ces règles dont on étourdit les poètes, d'*inventer* la fable avant les perſonnages, & de généraliſer d'abord ſon action avant d'y attacher les circonſtances particulières des temps, des lieux, & des perſonnes.

Il eſt certain que, s'il ſe préſente aux

yeux du poète une fable anonyme qui ſoit intéreſſante, il cherchera dans l'Hiſtoire une place qui lui convienne, & des noms auxquels l'adapter; mais falloit-il abandonner le ſujet de Cinna, de Brutus, de la mort de Céſar, parce qu'il n'y avoit à changer ni les noms, ni l'époque, ni le lieu de la ſcène? Il eſt tout ſimple que les ſujets comiques ſe préſentent ſans aucune circonſtance particulière de lieu, de temps, & de perſonne; mais combien de ſujets héroïques ne viennent dans l'eſprit du poète qu'à la lecture de l'Hiſtoire? Faut-il, pour les rendre dignes de la Poéſie, les dépouiller des circonſtances dont on les trouve accompagnés? Je veux croire poſſible, avec Le Boſſu, qu'Homère, comme La Fontaine, commença par *inventer* la moralité de ſes poèmes, & puis l'action, & puis les perſonnages. Mais ſuppoſons que, de ſon temps, on fût par tradition qu'au ſiége de Troye les héros de la Grèce s'étoient diſputé une eſclave, qu'un ſujet ſi vain les avoit

diviſés, que l'armée en avoit ſouffert, & que leur réconciliation avoit ſeule empêché leur ruine; ſuppoſons qu'Homère ſe fût dit à lui-même; *Voilà comme les peuples ſont punis des folies des rois; il faut faire de cet exemple une leçon qui les étonne.* Si c'étoit ainſi que lui fût venu le deſſein de l'Iliade, Homère en ſeroit-il moins poète? l'Iliade en ſeroit-elle moins un poème, parce que le ſujet n'auroit pas été conçu par abſtraction & dénué de ces circonſtances? En vérité, les arts de génie ont aſſez de difficultés réelles, ſans qu'on leur en faſſe de chimériques. Il faut prendre un ſujet comme il ſe préſente, & ne regarder qu'à l'effet qu'il eſt capable de produire. Intéreſſer, plaire, inſtruire, voilà le comble de l'art; & rien de tout cela n'exige que le ſujet ſoit *inventé* de telle ou telle façon.

Il y a pour le poète, comme pour le peintre, des modèles qui ne varient point. Pour ſe les retracer fidèlement, il faut une imagination vive, & rien de

plus : pour les peindre, il ſuffit de les avoir préſens, & de ſavoir manier la langue, qui eſt le pinceau de la Poéſie. Mais il y a des détails d'une nature mobile & changeante, dont le modèle ne tient point en place : l'artiſte alors eſt obligé de peindre d'après le miroir de la penſée; & c'eſt là qu'il eſt difficile de donner à l'imitation cet air de vérité qui nous ſéduit & qui nous enchante. Auſſi la Peinture & la Sculpture préfèrent-elles la nature en repos à la nature en mouvement, & cependant elles n'ont jamais qu'un moment à ſaiſir & à rendre; au lieu que la Poéſie doit pouvoir ſuivre la nature dans ſes progrès les plus inſenſibles, dans ſes mouvemens les plus rapides, dans ſes détours les plus ſecrets. Virgile & Racine avoient ſupérieurement ce génie *inventeur* des détails : Homère & Corneille poſſédoient au plus haut degré le génie *inventeur* de l'enſemble.

Mais un don plus rare que celui de l'*Invention*, c'eſt celui du choix. La nature eſt préſente à tous les hommes, &

preſque la même à tous les yeux. Voir n'eſt rien, diſcerner eſt tout ; & l'avantage de l'homme ſupérieur ſur l'homme médiocre, eſt de mieux ſaiſir ce qui lui convient.

L'auteur du poème ſur l'art de peindre, Watelet, a fait voir que la belle nature n'eſt pas la même dans un Faune que dans un Apollon, & dans une Vénus que dans une Diane. En effet, l'idée du beau individuel dans les arts varie ſans ceſſe, par la raiſon qu'elle n'eſt point abſolue, & que tout ce qui dépend des relations, doit changer comme elles. Qu'on demande à ceux qui ont voulu généraliſer l'idée de la belle nature, quels ſont les traits qui conviennent à un bel arbre ? pourquoi le peintre & le poète préfèrent le vieux chêne briſé par les vents, brûlé, mutilé par la foudre, au jeune orme dont les rameaux forment un ſi riant ombrage ? pourquoi l'arbre déraciné, qui couvre la terre de ſes débris,

Spargendo a terra le ſue ſpoglie eccelſe,
Monſtrando al ſol la ſua ſquallida ſterpe. Dante.

pourquoi cet arbre eſt plus précieux au peintre & au poète, que l'arbre qui, dans ſa vigueur, fait l'ornement d'une campagne ?

Il y a des choſes qu'on eſt las de voir, & dont l'imitation eſt uſée : voilà celles qu'il eſt bon d'éviter. Mais il y a des choſes communes ſur leſquelles nos eſprits n'ont jamais fait que voltiger ſans réflexion, dont le tableau ſimple & naïf peut plaire, toucher, émouvoir. Le poète qui a ſu les tirer de la foule, les placer avec avantage, & les peindre avec agrément, nous fait donc un plaiſir nouveau ; & pour nous cauſer une douce ſurpriſe, ce vrai, quoi qu'en ait dit Louis Racine, n'a beſoin d'aucun mélange de grandeur ni de merveilleux. Lorſqu'un des bergers de Théocrite ôte une épine du pied de ſon compagnon, & lui conſeille de ne plus aller nu-pieds, ce tableau ne nous fait aucun plaiſir, je l'avoue ; mais eſt-ce à cauſe de ſa ſimplicité ? non : c'eſt qu'il ne réveille en nous aucune idée, aucun ſentiment qui nous plaiſe. L'Idylle de

Geſner, où un berger trouve ſon père endormi, n'a rien que de très-ſimple; cependant elle nous plaît, parce qu'elle nous attendrit. Ce n'eſt point une nature priſe de loin, c'eſt la piété d'un fils pour un père; & heureuſement rien n'eſt plus commun. Lorſqu'un des bergers de Virgile dit à ſon troupeau :

Ite, meæ, felix quondam pecus, ite capellæ :
Non ego vos poſthac, viridi projectus in antro,
Dumoſâ pendere procul de rupe videbo.

ces vers, le plus parfait modèle du ſtyle paſtoral, nous font un plaiſir ſenſible; & cependant où en eſt le merveilleux? c'eſt le naturel le plus pur; mais ce naturel eſt intéreſſant, & la ſimplicité même en fait le charme.

Le vrai ſimple n'a donc pas toujours beſoin d'être relevé par des circonſtances qui l'ennobliſſent. Mais en le ſuppoſant, au moins faut-il ſavoir à quel caractère les diſtinguer, pour les recueillir; & cette nature idéale eſt un labyrinthe dont Socrate lui ſeul nous a donné le fil. « Pen-

ſez-vous, diſoit-il à Alcibiade, que ce qui eſt bon ne ſoit pas beau ? N'avez-vous pas remarqué que ces qualités ſe confondent ? La vertu eſt belle dans le même ſens qu'elle eſt bonne . . . . La beauté des corps réſulte auſſi de cette forme qui conſtitue leur bonté ; & dans toutes les circonſtances de la vie, le même objet eſt conſtamment regardé comme beau, lorſqu'il eſt tel que l'exige ſa deſtination & ſon uſage ». Voilà préciſément le point de réunion de la bonté & de la beauté poétique, *le parfait accord du moyen qu'on emploie avec la fin qu'on ſe propoſe*. Or les vues dans leſquelles opère la Poéſie ne ſont pas celles de la nature : la bonté, la beauté poétique n'eſt donc pas la beauté, la bonté naturelle. Ce qui même eſt beau pour un art, peut ne l'être pas pour les autres : la beauté du peintre ou du ſtatuaire peut être ou n'être pas celle du poète, & réciproquement. Enfin ce qui fait beauté dans un poème, ou dans tel endroit d'un poème, devient un défaut, même en

Poéſie, dès qu'on le déplace & qu'on l'emploie mal à propos. Il ne ſuffit donc pas, il n'eſt pas même beſoin qu'une choſe ſoit belle dans la nature, pour qu'elle ſoit belle en Poéſie; il faut qu'elle ſoit telle que l'exige l'effet qu'on veut produire. La nature, ſoit dans le phyſique, ſoit dans le moral, eſt pour le poète comme la palette du peintre, ſur laquelle il n'y a point de laides couleurs. *Le rapport des objets avec nous-mêmes*, voilà le principe de la Poéſie; *l'intention du poète*, voilà ſa règle, & l'abrégé de toutes les règles.

« Il n'eſt pas bien mal-aiſé, me dira-t-on, de ſavoir l'effet qu'on veut opérer; mais le difficile eſt d'en *inventer*, d'en ſaiſir les moyens ». Je l'avoue : auſſi le talent ne ſe donne-t-il pas. Démêler dans la nature les traits dignes d'être imités, prévoir l'effet qu'ils doivent produire, c'eſt le fruit d'une longue étude; les recueillir, les avoir préſens, c'eſt le don d'une imagination vive; les choiſir, les placer à propos, c'eſt l'avantage d'une

raiſon ſaine & d'un ſentiment délicat. Je parle ici de l'art, & non pas du génie: or toute la théorie de l'art ſe réduit à ſavoir quel eſt le but où l'on veut atteindre, & quelle eſt, dans la nature, la route qui nous y conduit. Avec le moins obtenir le plus, c'eſt le principe des beaux-arts, comme celui des arts mécaniques.

En Poéſie, une des opérations du génie eſt l'*Invention* du ſujet, c'eſt-à-dire, cette grande & première penſée qu'il s'agit de développer, & qui, dabord vague & confuſe, ne laiſſe pas de porter avec elle, dès ſa naiſſance, le preſſentiment des beautés qu'elle produira. Cette penſée, qu'on peut appeler *mère*, puiſqu'elle engendre toutes les autres, a plus ou moins de fécondité, ſelon le caractère des eſprits auxquels l'étude, le haſard, ou la réflexion la préſente. Tout paroît ſtérile à des eſprits ſtériles; tout n'a que des ſuperficies pour des eſprits ſuperficiels; & pour des eſprits naturellement obſcurs, tout eſt chaos: de là

vient qu'en ſe fatiguant à chercher des ſujets, le commun des écrivains paſſe & repaſſe mille fois ſur des mines d'or, ſans en ſoupçonner l'exiſtence. Le génie ſeul a l'inſtinct qui avertit que la mine eſt riche, comme il a ſeul la force de la creuſer juſques dans ſes entrailles, & d'en arracher des tréſors.

Mais cet inſtinct n'eſt infaillible que dans des hommes qui ſe ſont fait une idée juſte & approfondie de l'objet, des moyens, & des procédés de l'art. L'ardeur de la jeuneſſe, l'impatience de produire, l'éblouiſſement cauſé par quelque beauté apparente, ont, comme je l'ai dit, trompé plus d'une fois des talens qui n'étoient pas mûris par l'étude & l'expérience.

Il en eſt de même à l'égard des genres d'éloquence où l'orateur invente ſon ſujet. Il y a des ſuperficies trompeuſes qui annoncent la fertilité, & dont le fond n'eſt qu'un ſable aride; il y a des terreins incultes, qui n'ont qu'à être défrichés & approfondis, pour devenir féconds.

Ainſi, l'*Invention* du ſujet demande un commencement de travail pour le ſonder & en pénétrer les reſſources. Un ſculpteur habile voit dans un bloc de marbre les dimenſions de ſa ſtatue ; mais il en peut faire à ſon gré un Hercule, une Diane, un Apollon. L'orateur, le poète doit voir de même l'étendue de ſon ſujet; mais ſon ſujet n'eſt pas indifférent aux formes qu'il peut recevoir : il en eſt une qui lui eſt propre; & l'artiſte doit l'y trouver avant de commencer l'ouvrage.

Cette première *Invention* ſuppoſe la liberté du choix, & l'orateur ne l'a pas toujours.

L'éloquence qui ne s'exerce que ſur des queſtions générales, comme celle des anciens ſophiſtes, ou ſur des points de morale pratique, comme fait l'éloquence de nos prédicateurs, eſt auſſi libre que la Poéſie dans l'*Invention* de ſes ſujets; mais l'éloquence de la tribune & du barreau eſt commandée, & ſes ſujets lui ſont donnés. L'*Invention*, dans cette

partie,

partie, ſe réduit donc à trouver les moyens propres à la queſtion ou à la cauſe qui s'agite. Les rhéteurs en ont fait le grand objet de leurs leçons ; mais leurs leçons ne peuvent être qu'une étude préliminaire : c'eſt la recherche réduite en méthode ; ce n'eſt pas encore l'*Invention*. Celle que Cicéron appelle l'*Invention rhétorique*, ne fait qu'indiquer vaguement les moyens généraux de diſpoſer favorablement un auditoire ; de le rendre attentif, docile, bénévole ; de gagner l'affection des juges, ſi on les trouve indifférens ; de changer leur inclination, s'ils ſont aliénés ou contraires ; de les intéreſſer eux-mêmes au ſuccès de la cauſe ; de la leur préſenter du côté le plus favorable, avec une clarté qui du premier coup-d'œil faſſe voir quel en eſt l'état ; d'en tirer, ſi elle eſt étendue ou compliquée, une diviſion qui repoſe l'eſprit & dirige ſon attention ; d'employer à déterminer l'opinion, la réſolution, le jugement de l'auditoire, d'y employer, dis-je, les argumens qui réſul-

tent des faits, des indices, des témoignages, des vraiſemblances, des autorités, des exemples, des coutumes, des lois, des règles de morale, des maximes de politique, des principes de droit, enfin des qualités perſonnelles des deux parties, ou de la nature de l'homme en ce qui nous eſt commun à tous; de donner à ces argumens toute la force & l'énergie d'une dialectique preſſante, toute la chaleur & la véhémence d'une éloquence paſſionnée; de réfuter avec vigueur les preuves, les moyens, les raiſonnemens de l'adverſe partie; de l'attaquer par l'endroit foible, en ne lui préſentant ſoi-même que le côté le plus fort; de tirer de la réfutation un nouvel avantage en faveur de ſa cauſe, & d'en fortifier encore les moyens en les réſumant; enfin d'appeler les paſſions au ſecours de la raiſon, ſi elle n'eſt pas victorieuſe; d'agir ſur l'ame des auditeurs pour l'exciter ou la calmer, l'élever ou l'abattre, la pouſſer ou la retenir, l'ébranler, l'incliner, l'entraîner malgré elle du

côté qu'on veut qu'elle penche, & contraindre la volonté, ou ſoumettre l'entendement.

Voilà les ſources que les rhéteurs anciens ont indiquées à l'éloquence, & qu'ils ont diviſées en une infinité de ruiſſeaux. Toutes les formules générales d'adulation, de ſéduction, d'inſinuation, d'induction; toutes les manières de définir, d'analyſer, d'amplifier, d'exagérer, de pallier, d'atténuer, de diſſimuler, d'éluder; tous les reſſorts du pathétique; tous les ſecrets d'intéreſſer la vanité, l'orgueil, la ſenſibilité des juges, d'exciter leur envie, leur indignation, leur haine, leur bienveillance, ou leur commiſération; & parmi ces moyens l'art de donner à la parole le caractère convenable à l'effet que l'on veut produire, par l'heureux choix des mots, leur coloris, leur harmonie, par la variété des tons, des figures, des mouvemens, par le charme du nombre & celui des images, afin que la ſéduction ſe ſaiſiſſe à la fois des ſens, de l'eſprit, & de l'ame;

c'eſt là ce que les profeſſeurs de l'ancienne Eloquence ont enſeigné, & ce que Cicéron, dans ſa jeuneſſe, a recueilli dans ſon livre appelé *de l'Invention rhétorique*.

Une étude encore préliminaire, mais plus immédiatement adhérente à l'exercice de l'Eloquence, eſt celle des lois du pays, de la juriſprudence des tribunaux, des mœurs locales, & ſingulièrement de la façon de voir, de penſer, de ſentir de l'auditoire ou des juges devant leſquels on doit parler; car c'eſt de là qu'on tire les plus puiſſans moyens de les perſuader ou de les émouvoir.

Ces ſources ouvertes à l'*Invention*, il en reſte une encore plus abondante, & à laquelle l'orateur doit toujours remonter: c'eſt ſon ſujet, ſa cauſe, la queſtion qu'il agite: c'eſt en la méditant qu'il la rendra féconde; & en comparaiſon du fleuve d'Eloquence qui coulera de cette ſource, toutes les autres ne paroiſſoient, dit Cicéron, que de foibles ruiſſeaux.

L'homme de génie eſt celui qui en-

fonce le ſoc de la charrue dans un terrein qu'on n'a qu'effleuré avant lui, & qui ſait par-là rendre fecond un ſol que l'on croit épuiſé.

Celui qui ſait trouver dans une cauſe des reſſources ineſpérées, dans un raiſonnement, des forces inconnues; qui ſait tirer d'un moyen pathétique des mouvemens ſoudains qui bouleverſent l'auditoire, ou des traits imprévus qui déchirent l'ame des juges; qui, lorſque les forces de la raiſon ou la chaleur de l'ame ſemblent épuiſées, les redouble avec une énergie & une véhémence qui nous étonne & qui nous entraîne; celui qui, après s'être ſaiſi de l'eſprit & de l'ame des auditeurs, ne lâche priſe qu'après les avoir ſubjugués, & n'abandonne ſon adverſaire qu'après l'avoir terraſſé; qui dans la réplique fait jaillir des flammes d'un choc d'opinions, d'où le ſimple talent n'eût tiré que des étincelles; qui, dans une éloquence ſimple & dénuée d'ornemens, déploie les muſcles d'un Hercule, & qui d'un mot, ou

d'une circonſtance qui échapperoit à un homme médiocre, tire un moyen victorieux, un mouvement irréſiſtible; c'eſt-là l'inventeur en Eloquence. *Voyez*, dans l'article ORATEUR, l'exemple que j'en ai cité, de ce Le Maître, que le mauvais goût de ſon ſiècle avoit gâté, mais que la nature avoit fait éloquent. *Voyez auſſi* RHÉTORIQUE, EXORDE, PREUVE, PÉRORAISON, PATHÉTIQUE, *&c.*

IRONIE. C'eſt un tour d'expreſſion ſi familier & ſi commun, qu'il eſt preſque inutile d'expliquer en quoi il conſiſte. Chacun ſait que l'on parle par *Ironie*, lorſque d'un air moqueur ou badin, on dit le contraire de ce que l'on penſe. L'*Ironie* où l'on blâme en louant, où en admirant on dépriſe, revient à chaque inſtant dans le langage ordinaire.

Oh! oh! l'*homme de bien* vous m'en vouliez donner!
(*Orgon à Tartuffe.*)

Les gens *que vous tuez* ſe portent aſſez bien.
(*Le Valet du Menteur.*)

Un moine diſoit ſon bréviaire
Il prenoit bien ſon temps !
(*La Mouche du Coche.*)

C'étoit un *beau ſujet de guerre*,
Qu'un logis où lui-même il n'entroit qu'en rampant !
(*La Belette au Lapin.*)

Mais ce qu'il eſt intéreſſant d'obſerver, c'eſt que cette eſpèce de contre-vérité, en dériſion, n'eſt pas ſi excluſivement propre au ſtyle plaiſant ou comique, & au ton de la ſociété, qu'il ſoit indigne de la haute Eloquence & de la haute Poéſie, & qu'il n'exprime avec autant de nobleſſe que d'amertume le mépris ou l'indignation qui ſe mêle au reſſentiment, au dépit, à la colère, à la fureur même. Rien de plus énergique dans la bouche d'Oreſte que cette apoſtrophe *ironique* :

Grâce aux Dieux, mon malheur paſſe mon eſpérance;
Et *je te loue*, ô ciel ! de ta perſévérance.

Rien de plus ſanglant que l'*Ironie* dans la bouche d'Hermione en parlant à Pyrrhus :

Eſt-il juſte, après tout, qu'un conquérant s'abaiſſe

Sous la ſervile loi de garder ſa promeſſe ?
Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter ;
Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
Quoi ! ſans que ni ſerment ni devoir vous retienne,
Rechercher une grèque, amant d'une troyenne ;
Me quitter, me reprendre, & retourner encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector ;
Couronner tour à tour l'eſclave & la princeſſe ;
Immoler Troye aux grecs, aux fils d'Hector la Grèce ;
Tout cela part d'un cœur toujours maître de ſoi,
D'un héros qui n'eſt point eſclave de ſa foi.
Pour plaire à votre épouſe, il vous faudroit peut-être
Prodiguer les doux noms de parjure & de traître.
Votre grand cœur ſans doute attend après mes pleurs,
Pour aller dans ſes bras jouir de mes douleurs :
Chargé de tant d'honneur, il veut qu'on le renvoye ;
Mais, ſeigneur, en un jour ce ſeroit trop de joie.
Et ſans chercher ailleurs des titres empruntés,
Ne vous ſuffit-il pas de ceux que vous portés ?
Du vieux père d'Hector la valeur abattue
Aux pieds de ſa famille expirante à ſa vue,
Tandis que dans ſon ſein votre bras enfoncé
Cherche un reſte de ſang que l'âge avoit glacé ;
Dans des ruiſſeaux de ſang Troye ardente plongée ;
De votre propre main Polixène égorgée
Aux yeux de tous les grecs indignés contre vous ;
Que peut-on refuſer à ces généreux coups ?

On voit dans le neuvième livre de l'Iliade, un bel exemple d'*Ironie*, à tra-

vers la franchiſe avec laquelle Achille répond à Ulyſſe, qui, de la part d'Agamemnon, vient ſolliciter ſon retour. » Qu'il n'eſpère pas me tromper encore, lui dit-il: je le connois trop; & il ne viendra pas à bout de me perſuader. Il n'a qu'à chercher avec vous, prudent Ulyſſe, & avec les autres rois, les moyens de garantir ſes vaiſſeaux des flammes dont ils ſont menacés. Sans moi il a déjà fait de ſi grandes choſes ! Il a fermé ſon camp d'une grande muraille, il a environné cette muraille d'un large foſſé, il a fortifié ce foſſé d'une bonne paliſſade; & avec tous ces retranchemens il ne peut encore repouſſer l'homicide Hector !

Les ſiècles les plus raffinés n'ont certainement rien de plus adroit, que cette manière de reprocher au fier Agamemnon les timides ſoins qu'il ſe donne pour ſe tenir renfermé dans ſon camp.

C'eſt une choſe digne d'admiration, que les diverſes tentatives qu'a faites le génie de Corneille, en créant parmi nous la Tragédie, pour en étendre &

varier le genre. Il a tout oſé, juſqu'à riſquer au théâtre un héros moqueur ; & ſi dans le langage *ironique* qu'il a mis dans la bouche de Nicomède, il a ſouvent manqué de goût, il n'en eſt pas moins vrai que l'invention, le deſſein, la phyſionomie de ce caractère, ont quelque choſe de ſurprenant dans leur originalité.

ATALE *à Laodice.*

Rome qui m'a nourri, vous parlera pour moi.

NICOMÈDE.

Rome, Seigneur !

ATALE.

Oui, Rome. En êtes-vous en doute ?

NICOMÈDE.

Seigneur, je crains pour vous qu'un romain vous écoute ;
Et ſi Rome ſavoit de quels feux vous brûlez,
Bien loin de vous prêter l'appui dont vous parlez,
Elle s'indigneroit de voir ſa créature
A l'éclat de ſon nom faire une telle injure,
Et vous dégraderoit, peut-être dès demain,
Du titre glorieux de citoyen romain.
Vous l'a-t-elle donné pour mériter ſa haîne,
En le déshonorant par l'amour d'une reine ? ...

Reprenez un orgueil digne d'elle & de vous.
Rempliſſez mieux un nom ſous qui nous tremblons tous;
Et ſans plus l'abaiſſer à tant d'ignominie,
D'idolâtrer en vain la reine d'Arménie,
Songez qu'il faut du moins, pour toucher votre cœur,
La fille d'un tribun, ou celle d'un préteur.
Forcez, rompez, briſez de ſi honteuſes chaînes;
Aux rois qu'elle mépriſe abandonnez les reines;
Et conſervez enfin des vœux plus élevés,
Pour mériter les biens qui vous ſont réſervés.

Ce qui relève & ennoblit ce ton de l'*Ironie* dans le rôle de Nicomède, c'eſt la hauteur avec laquelle il reprend le ton ſérieux ; & c'eſt du mélange de ces deux tons que ſe forme un des caractères les plus ſinguliers & les plus nobles qui ſoient au théâtre.

NICOMÈDE *à Pruſias, en parlant d'Atale.*

Si j'avois donc vécu dans ce même repos
Qu'il a vécu dans Rome auprès de ſes héros,
Elle me laiſſeroit la Bithynie entière,
Telle que de tous temps l'aîné la tient d'un père....
Il faut la diviſer, & dans ce beau projet,
Ce prince eſt trop bien né pour vivre mon ſujet.
Puiſqu'il peut la ſervir à me faire deſcendre,
Il a plus de vertus que n'en eut Alexandre ;
Et je lui dois quitter, pour le mettre en mon rang,

Le bien de mes aïeux, ou le prix de mon ſang.
Grâces aux immortels, l'effort de mon courage
Et ma grandeur future ont mis Rome en ombrage.
Vous pouvez l'en guérir, Seigneur, & promptement;
Mais n'exigez d'un fils aucun conſentement.
Le maître qui prit ſoin de former ma jeuneſſe,
Ne m'a jamais appris à faire une baſſeſſe.

Ce ſont ces traits de caractère qui faiſoient dire à la célèbre Clairon, qu'elle ne regrettoit rien tant que de ne pouvoir pas jouer le rôle de Nicomède.

A l'égard de l'*Ironie* en éloge, elle eſt imcompatible avec le ſtyle ſérieux & noble: au moins n'en ſais-je aucun exemple, & ne vois-je aucune façon de les concilier enſemble. Mais dans le ſtyle familier, elle peut avoir de la grâce, ſi dans le tour de paiſanterie qu'on donne à la louange, on ſait éviter la fadeur. C'eſt ce qu'a fait Voiture dans une lettre au Duc d'Enghien, ſur la bataille de Rocroi.

«Monſeigneur, lui dit-il, à cette heure que je ſuis loin de V. A. & qu'elle ne me peut pas faire de charge, je ſuis réſolu de lui dire tout ce que je penſe d'elle il y a long-temps, & que je n'avois oſé

lui déclarer.... Oui, Monſeigneur, vous en faites trop pour le pouvoir ſouffrir en ſilence; & vous ſeriez injuſte, ſi vous penſiez faire les actions que vous faites ſans qu'il en fût autre choſe, ni que l'on prît la liberté de vous en parler. Si vous ſaviez de quelle ſorte tout le monde eſt déchaîné dans Paris à diſcourir de vous, je ſuis aſſuré que vous en auriez honte, & que vous ſeriez étonné de voir avec combien peu de reſpect & peu de crainte de vous déplaire, tout le monde s'entretient de ce que vous avez fait. A dire la vérité, Monſeigneur, je ne ſais à quoi vous avez penſé, & ç'a été, ſans mentir, trop de hardieſſe & une extrême violence à vous, d'avoir à votre âge choqué deux ou trois vieux capitaines que vous deviez reſpecter, quand ce n'eût été que pour leur ancienneté; fait tuer le pauvre Comte de Fontaines, qui étoit un des meilleurs hommes de Flandres, & à qui le Prince d'Orange n'avoit jamais oſé toucher; pris ſeize pièces de canon, qui appartenoient à un Prince

qui eſt oncle du Roi & frère de la Reine, avec qui vous n'aviez jamais eu de différent ; & mis en déſordre les meilleures troupes des Eſpagnols qui vous avoient laiſſé paſſer avec tant de bonté » !

Cette eſpèce d'*Ironie* agréable & flatteuſe s'appeloit *Aſtéiſme* chez les anciens. On peut l'employer une fois en ſa vie ; mais pour peu que le tour en ſoit fréquent, il eſt uſé.

J.

JARGON. *Il n'a manqué à Molière que d'éviter le* Jargon *& d'écrire purement*, dit La Bruyère. Il a raiſon quant à la pureté du ſtyle. Mais quel eſt le *Jargon* que Molière auroit dû éviter ? Ce n'eſt certainement pas celui des précieuſes & des femmes ſavantes ; il eſt de l'eſſence de ſon ſujet : ce n'eſt pas celui d'Alain & de Georgette ; il contribue à caractériſer leur naïveté villageoiſe, & à rendre encore plus ſaillant le ridicule de celui qui

en a fait les gardiens d'Agnès : ce n'eſt pas non plus celui que Molière fait parler quelquefois aux gens de la Cour & du Monde ; car il n'imite les ſingularités recherchées de leur langage, que pour tourner en ridicule cette même affectation : nulle recherche dans le langage du *Miſantrhope*, ni du Chriſale des *Femmes ſavantes*, ni de Cléante dans le *Tartuffe*, ni dans la proſe de l'*Avare* ; & ce que l'on appelle le *Jargon* du Monde, il le réſerve à ſes marquis. Je ſoupçonne dans la Bruyère un peu de jalouſie de métier pour le premier peintre des mœurs; & l'on s'en aperçoit ſur-tout à la manière dont il a parlé du Tartuffe.

Scarron, dans ſes pièces bouffonnes, employoit un burleſque emphatique du plus mauvais goût. Ce *Jargon* fait rire un moment par ſa bizarre extravagance ; mais on a honte d'avoir ri.

Le *Jargon* villageois a été heureuſement employé quelquefois par Dufreſny & par Dancourt: il eſt, par exemple, très-bien placé dans le jardinier de l'*Eſprit de contra-*

diction : mais Dancourt, dont le dialogue eſt ſi vif, ſi gai, ſi naturel, s'eſt éloigné de la vraiſemblance, en entremêlant ſans raiſon, dans les perſonnes du même état, le *Jargon* villageois & le langage de la ville : dans *les trois Couſines*, ſes payſannes parlent comme des demoiſelles ; & leurs pères & mères, comme des payſans.

Le *Jargon* villageois a quelquefois l'avantage de contribuer au comique de ſituation, comme dans l'*Uſurier gentilhomme* : c'eſt là ſur-tout qu'il eſt piquant. Quelquefois il marque une nuance de ſimplicité dans les mœurs ; & Molière s'en eſt habilement ſervi pour diſtinguer la ſimplicité groſſière de Georgette, de la naïveté d'Agnès. Mais ſi le *Jargon* villageois n'a pas l'un de ces deux mérites, on fera beaucoup mieux de mettre un langage pur dans la bouche des payſans. L'ingénuité, le naturel, la ſimplicité même n'a rien qui ſe refuſe à la correction du langage. Ce qu'il y a de plus incompatible avec le *Jargon* villageois, c'eſt un raffinement d'expreſſion, une recherche curieuſe

curieuſe de tours ſinguliers, ou de figures étudiées ; & c'eſt ce qui gâte le naturel des payſans de Marivaux.

Le *Jargon* du Monde & de la Cour a ſa place dans le comique : Molière en a donné l'exemple ; mais on en abuſe ſouvent ; & parce que, dans une pièce moderne d'un coloris brillant & d'une vérité de mœurs très-piquante, ce *Jargon*, employé avec goût, ſemé de traits & de ſaillies, a réuſſi au Théâtre, on n'a ceſſé depuis d'écrire d'après ce modèle & de copier ce *Jargon*. Les jeunes gens ne parlent plus d'autre langage ſur la Scène comique ; aux perſonnages même qu'on ne veut pas tourner en ridicule, on donne ſans diſcernement ce ridicule de l'expreſſion ; & cela, faute de connoître le ton du Monde & de la Cour, dont le vrai caractère eſt d'être uni & ſimple.

JUDICIAIRE. L'un des genres d'Eloquence que les rhéteurs ont diſtingués. Le vrai, l'utile, l'honnête, & le juſte

ſont les objets de l'Eloquence ; & chacun de ces objets domine dans le genre qui lui appartient : dans les ſpéculations abſtraites, c'eſt le vrai ; dans les délibérations & les réſolutions à prendre, c'eſt l'utile ; dans l'éloge & le blâme perſonnel, c'eſt l'honnête ; dans les cauſes *judiciaires*, c'eſt le juſte qu'on ſe propoſe.

De ces diſtinctions il ne faut pas conclure que les objets de l'Eloquence ne ſe réuniſſent jamais. En recherchant le vrai, on s'occupe ſouvent de l'utile, du juſte, ou de l'honnête ; ce n'eſt même que dans ces rapports que le vrai a quelque valeur. En recherchant l'utile, on conſidère auſſi ou l'honnête ou le juſte ; &, ſelon que les trois s'accordent ou ne s'accordent pas, on les fait ſervir, dans la balance des délibérations, ou de poids ou de contre-poids. En louant l'honnête, en blâmant ce qui lui eſt contraire, on ſe fonde & ſur le vrai & ſur le juſte ; l'utile & le nuiſible n'y ſont pas oubliés. De même, avant de diſputer du juſte & de l'injuſte, on commence par s'aſſurer du

vrai, & par bien conſtater le fait avant que d'en venir au droit, qui lui-même tient aux maximes d'honnêteté, d'utilité commune. Ainſi, les limites des genres ne ſont rien moins qu'invariables.

Mais ce qui caractériſe le genre *judiciaire*, c'eſt la diſcuſſion contradictoire d'une choſe, ou d'un fait, dans ſon rapport avec les lois, & à l'égard de certaines perſonnes. C'eſt accuſation ou défenſe, demande ou dénégation ; & des deux cauſes débattues, le réſultat eſt un jugement. *Judiciale eſt quod poſitum in judicio habet in ſe accuſationem & defenſionem, aut petitionem & recuſationem.* (Cic. de inv. Rh.)

A parler moins à la rigueur, ſoit que l'Eloquence mette en avant des queſtions ſpéculatives à décider, ou des réſolutions à prendre, ou des éloges & des cenſures à décerner, elle a des juges, & l'auditoire eſt toujours pour elle une ſorte de tribunal ; mais la raiſon ſeule y préſide : au lieu que dans l'ordre *judiciaire* c'eſt la loi qui doit prononcer ; & la fonction

du juge ne conſiſte qu'à décider, du rapport de la cauſe particulière avec la loi commune, ou la règle de droit. Si ce rapport étoit bien précis & le juge bien équitable, l'Eloquence n'auroit plus lieu. On voit même que dans une infinité de cauſes, dont le fait eſt ſimple & le droit vulgairement connu, la plaidoirie eſt peu de choſe : la chicane s'efforce de les brouiller & de les obſcurcir ; mais l'Eloquence ne s'en mêle point, elle les livre à la logique.

C'eſt lorſqu'un fait important eſt douteux, ou ſa qualité conteſtée ; c'eſt lorſque la loi eſt obſcure ou vague, ou que la relation du fait avec le droit n'eſt pas directe ou aſſez marquée ; c'eſt lorſque les preuves ſont équivoques, les titres ambigus, les indices douteux, les conjectures, les probabilités, les vraiſemblances balancées par des apparences contraires ; c'eſt lorſque l'aſpect de la cauſe eſt favorable, & le caractère de la perſonne odieux ou ſuſpect ; lorſque le procès paroît juſte & le procédé mal-

honnête ; que la forme eſt nuiſible au fond ; que l'eſprit & la lettre de la loi ſe contrarient, ou ſemblent ſe contrarier : c'eſt alors que le genre *judiciaire* eſt ſuſceptible d'éloquence. S'il s'agit du fait, la queſtion eſt de ſavoir s'il eſt, ce qu'il eſt, quel il eſt relativement à la loi : *Sit ne, quid ſit, aut quale ſit quæritur.* (Cic.) *S'il eſt*, ſe plaide par les indices ; *ce qu'il eſt*, par les définitions ; *quel il eſt*, par les règles du juſte & de l'injuſte : *Sit ne, ſignis ; quid ſit, definitionibus ; quale ſit, recti pravique partibus.* (Id. de inv. Rh.) Ainſi, quand le fait eſt conſtant, c'eſt de ſes qualités abſolues ou relatives que l'on diſpute ; & il s'agit pour le défenſeur de prouver qu'il n'y a rien d'illégitime ou de criminel : *Aut rectè factum, aut alterius culpâ, aut injuriâ, aut ex lege, aut non contra legem, aut imprudentiâ, aut neceſſario, aut non eo nomine uſurpandum quo arguitur.* (Id. de Orat.) Bien entendu que la tâche contraire eſt celle de l'accuſateur.

Dans la demande, il y a de même un

fait, que la queſtion de droit ſuppoſe ; & ſelon que ce fait eſt conteſté ou convenu, on le diſcute, ou des deux côtés on s'accorde à l'admettre ; & la conteſtation ſe réduit à le définir & à l'appliquer à la loi. C'eſt là ce qui décide de l'*état de la cauſe* ; & il eſt évident que c'eſt le défendeur qui l'établit, puiſqu'il dépend de lui, ou de tout conteſter, ou de réduire ſa défenſe à tel ou tel article de la demande ou de l'accuſation, en accordant le reſte. Mais ſur les points dont on ne convient pas, il ne dépend de lui ni de changer l'objet de la queſtion, ni de la diviſer ſi elle eſt indiviſible, ni d'en circonſcrire l'objet.

Chez les anciens, les cauſes purement civiles, les queſtions litigieuſes & de peu d'importance, n'occupoient guère que la plaidoirie ; l'Eloquence les dédaignoit. Elle ſe réſervoit les cauſes qui mettoient en péril l'état, la dignité, la vie ou la fortune des citoyens conſidérables ; & ces deux genres de plaidoyers diſtinguoient les avocats & les orateurs ro-

mains, comme ils distinguent parmi nous, proportion gardée, les avocats & les procureurs.

L'accusation & la défense personnelle étoient alors, dans le genre *judiciaire*, la grande lice de l'Eloquence ; & c'étoit là, comme je l'ai dit plus d'une fois, ce qui rendoit, à Rome & dans Athènes, le talent de la parole si redoutable d'un côté, & si nécessaire de l'autre.

On va voir quelle idée les orateurs anciens se faisoient eux-mêmes de l'importance & des difficultés de leur art, dans le genre *judiciaire* : c'est Cicéron qui fait parler Antoine, au second livre de l'Orateur. *In causarum contentionibus, magnum est quoddam opus, atque haud sciam an de humanis operibus longè maximum : in quibus vis oratoris plerumque ab imperitis, exitu & victoriâ judicatur : ubi adest armatus adversarius, qui sit & feriendus & repellendus : ubi sæpe is qui rei dominus futurus est, alienus atque iratus, aut etiam amicus adversario & inimicus tibi est : quum aut docendus is*

eſt, aut omni ratione, ad tempus, ad cauſam, oratione moderandus.

Ainſi, dans toute cauſe, l'éloquence de l'orateur eſt employée à l'attaque & à la défenſe : en même temps qu'il frappe il doit ſavoir parer, &, pour cela, ſe tenir en garde contre les ſurpriſes & les ruſes de l'adverſaire. De là cette étude profonde que recommandoient les anciens de l'intérieur d'une cauſe & de ſes différentes faces ; de là leur attention à choiſir leurs moyens, à s'attacher aux forts, à paſſer ſur les foibles, à rejeter tous les mauvais ; de là l'importance qu'ils attachoient à ne jamais laiſſer échapper un mot qui donnât priſe à l'adverſaire, & non ſeulement à dire ce qu'il falloit, mais, ſur toute choſe, à ne jamais dire ce qu'il ne falloit pas ; de là le ſoin qu'ils prenoient de connoître le caractère, le génie, le tour d'eſprit, &, pour ainſi dire, le jeu de l'adverſaire, & de cacher le leur, en variant leur marche & en déguiſant leur deſſein.

Il ſe préſente ici une queſtion à ré-

ſoudre : lequel des deux eſt le plus favorable à l'orateur, de l'attaque ou de la défenſe ?

Le mot de Henri IV, *Ils ont raiſon tous deux*, ſemble décider pour l'égalité d'avantages. Mais à l'égard du commun des hommes, il eſt vrai de dire comme le proverbe, *Le dernier qui parle a raiſon.* L'agreſſeur a pour lui une première impreſſion donnée. Mais dans les choſes contentieuſes, l'auditeur ſe défie des premieres impreſſions, le juge s'en défend : & cet avantage, affoibli par la réflexion qu'*il faut entendre tout le monde*, ne laiſſe guère à l'agreſſeur que la difficulté de prévoir la défenſe, ou le péril de s'y expoſer le bandeau ſur les yeux ; tandis que le défendeur a pour lui tout le temps d'obſerver les diſpoſitions & les mouvemens de l'attaque, & de reconnoître le fort & le foible de l'ennemi.

On voit un exemple frappant du déſavantage de l'agreſſeur & de l'avantage du défendeur, dans les célèbres plaidoyers

d'Eſchine & de Démoſthène l'un contre l'autre.

Eſchine, après s'être informé avec le plus grand ſoin des moyens de défenſe que lui oppoſera Démoſthène, ſemble les avoir tous prévenus, & détruits d'avance. Démoſthène prend la parole : il ſe trouve qu'Eſchine n'a rien prévu; ſon édifice eſt renverſé. Ce qu'il a dit de plus preſſant, Démoſthène l'élude, & l'auditeur l'oublie, entraîné par la véhémence du nouveau diſcours qu'il entend : ce qu'il a dit de haſardé, de favorable à la réplique, Démoſthène ne manque pas de s'en ſaiſir; & c'eſt par-là qu'il le confond. Eſchine l'accuſe de s'être vendu à Philippe; & cette imputation retombe ſur lui-même : il lui reproche la mort des braves citoyens qui ont péri dans la bataille de Chéronée; & Démoſthène, évoquant les manes de leurs ancêtres, qui ont combattu pour la même cauſe à Platée & à Marathon, jure par ces grands hommes, que leurs neveux, en ſe dévouant pour la liberté &

pour le ſalut de la Grèce, n'ont fait que leur devoir : « Et qui de vous, dit-il aux Athéniens, ne m'eût pas juſtement maſſacré ſur l'heure, ſi je vous avois conſeillé des lâchetés & des baſſeſſes » ? Eſchine vante & regrette le temps où Athènes avoit des héros auxquels elle ne décernoit ni des couronnes d'or, ni des honneurs perſonnels & diſtincts de la gloire de la patrie ; & en effet elle avoit refuſé à Miltiade une couronne d'olivier. Mais L'uſage ayant prévalu d'accorder des encouragemens à la vertu, & des récompenſes au mérite, ſi Démoſthène a bien mérité de l'Etat, cet éloge du temps paſſé ne conclut rien, c'eſt de l'Eloquence perdue. Eſchine fait une peinture très-oratoire du malheur des thébains ; mais ſi Démoſthène n'en eſt pas la cauſe, ce pathétique eſt encore ſuperflu. Eſchine préſente, à ſa manière, la chaîne des événemens, leurs cauſes, & leurs circonſtances. Démoſthène briſe tous les anneaux de cette chaîne artificielle, & rejette ſur l'accuſateur tous les

malheurs & tous les crimes dont lui-même il eſt accuſé. Eſchine annonce que Démoſthène s'efforcera, en éludant l'accuſation, de changer l'état de la cauſe, & de jeter le trouble & l'émotion dans les eſprits.

« Ctéſiphon produira, dit-il, ſur la ſcène cet impoſteur, ce brigand, ce bourreau de la république, franc bateleur, qui pleure avec plus de facilité que les autres ne rient, & celui des hommes qui craint le moins de ſe jouer de la ſainteté des ſermens .... Lorſqu'un torrent de larmes, ajoute-t-il, coulera de ſes yeux ; lorſque vous entendrez ſes accens lamentables ; lorſqu'il s'écriera, *Où me réfugier ? Citoyens, me bannirez-vous d'Athènes, moi qui n'ai point d'aſile ?* Répondez-lui : *Mais les athéniens, où ſe réfugieront-ils, Démoſthène*»? Rien de plus animé, de plus preſſant en apparence.

Mais Démoſthène parle, & ne dit rien de tout cela. Il n'emploie ni larmes, ni accens lamentables : une noble aſſurance en parlant de lui-même, une franchiſe

encore plus noble en parlant des athéniens, une indignation véhémente & le plus accablant mépris en parlant de ſon adverſaire, un expoſé rapide & lumineux de ſa conduite dans tous les temps, l'éloquence des faits, celle de la raiſon appuyée par des exemples, & entremêlée des mouvemens les plus impétueux de l'invective & de l'imprécation ; par-tout l'aſſurance de la bonne cauſe, modeſte dans l'exorde, mais bientôt fière & haute lorſqu'il commence à prendre l'aſcendant & à s'emparer des eſprits : voilà ce que Démoſthène réſervoit à Eſchine ; & celui-ci, en s'efforçant de parer des coups qu'il ne prévoyoit pas, n'a fait que battre l'air.

Talis prima Dares caput altum in prælia tollit ;
Oſtenditque humeros latos, alternaque jactat
Brachia protendens, & verberat ictibus auras. Æneid.

Par cet exemple, j'ai voulu montrer que, ſi dans l'attaque on prétend faire face à tous les points de la défenſe, on ſe déploie ſur un trop grand front, & que l'on s'affoiblit ſoi-même. Il faut,

pour ainſi dire, attaquer en colonne, ne préſenter que des points principaux & en petit nombre, afin que le juge n'en perde aucun de vue, & que l'adverſaire n'en puiſſe éluder aucun; les appuyer, les ſoutenir, ne mettre en avant que des maſſes de raiſonnemens & de preuves; & pour repouſſer la défenſe, garder en réſerve des forces inconnues à l'ennemi.

Ce n'eſt que par-là, ce me ſemble, que l'agreſſeur peut balancer l'avantage du défendeur : & ſi le feu eſt également bien ménagé de part & d'autre, & ſi aucun des deux ne s'épuiſe en efforts perdus; s'ils s'attendent, s'ils ne déployent & ne font agir qu'à propos leurs réſerves & leurs reſſources; je penſe qu'après le même nombre de répliques de part & d'autre, le combat ſe trouvant égal, le ſeul avantage marqué ſera celui de la bonne cauſe. Mais je répète encore que l'agreſſeur doit ſuccomber, s'il fait la faute que fit Eſchine de trop étendre ſes moyens dans une harangue diffuſe, de préſenter un trop grand nombre de

points d'attaque, & de donner lieu à l'adverſaire d'éluder les plus forts, d'aller droit aux plus foibles ; & après avoir enfoncé la ligne, de culbuter les forces diſperſées que l'accuſateur lui oppoſoit.

Il eſt à croire que chez les grecs l'accuſateur n'étoit point admis à la réplique. Chez les romains mêmes, où pluſieurs avocats ſe ſuccédoient dans la même cauſe, je préſume que, des deux parts, la preuve & la réfutation alloient de ſuite & ſans alternative. Ainſi, le déſavantage de l'agreſſeur n'avoit point de compenſation.

C'eſt donc une inſtitution ſage, dans le Barreau moderne, que d'avoir donné à l'une & à l'autre cauſe la reſſource d'être plaidées à pluſieurs repriſes ; & la grande habileté de l'avocat conſiſte à tirer avantage de cette forme de plaidoyers. Nous en avons vu dans ce ſiècle un grand exemple : c'étoit Cochin. Son attaque ſe réduiſoit à un ſimple expoſé de l'affaire, à ſa demande, & à l'énoncé le plus précis de ſes moyens. Perſonne, à

ne pas le connoître, n'auroit cru devoir redouter un concurrent ſi dénué des fortes armes de l'Eloquence. Mais lorſque ſon adverſaire l'avoit échauffé en le réfutant, & croyoit l'avoir terraſſé, tout à coup il ſe relevoit avec un force effrayante. On croyoit voir l'Ulyſſe d'Homère provoqué par Irus, dépouiller ſon manteau de pauvre, & déployer la ſtature impoſante, les membres nerveux d'un héros. Auſſi le combat ſe terminoit-il le plus ſouvent comme celui de l'Odyſſée, à moins que l'adverſaire de Cochin ne fût un Le Normand. C'étoit alors que le Barreau devenoit une arêne intéreſſante par le contraſte des deux athlètes, l'un plus vigoureux & plus ferme, l'autre plus ſouple & plus adroit; Cochin avec un air auſtère & impoſant, qui lui donnoit quelque reſſemblance avec Démoſthène; Le Normand avec un air noble, intéreſſant, qui rappeloit la dignité de Cicéron. Le premier redoutable, mais ſuſpect à ſes juges, qui, à force de le croire habile, le regardoient comme dangereux;

gereux ; le ſecond précédé au Barreau par cette réputation d'honnête homme, qui eſt la plus forte recommandation d'une cauſe, & peut-être la première éloquence d'un orateur. *Voyez* ORATEUR.

De tout ce que je viens de dire de l'art de ménager ſes forces, il ne s'enſuit pas que l'orateur doive mettre en avant ce qu'il a de plus foible, mais ſeulement qu'il doit réſerver pour ſa concluſion ce qu'il a de plus éminent. C'eſt un grand avantage pour une cauſe que de paroître la meilleure dès le premier aſpect : mais la dernière impreſſion eſt encore plus déciſive que la première ; & l'oracle que je ne ceſſe de conſulter, Cicéron, nous fournit encore ce précepte.

In illo reprehendo eos qui, quæ minimè firma ſunt, ea prima collocant : res enim hoc poſtulat, ut eorum expectationi qui audiunt quam celerrimè occuratur : cui ſi initio ſatisfactum non ſit, multo plus ſit in reliquâ causâ elaborandum. Male enim ſe res habet, quæ

non, ſtatim ut cœpta eſt, melior fieri videtur. In oratione firmiſſimum ſit quodque primum : dum illud tamen teneatur, ut ea quæ excellant ſerventur etiam ad perorandum. Si quæ erunt mediocria (nam, vitioſis nuſquam eſſe oportet locum) in mediam turbam, atque in gregem conjiciantur. (De Orat.)

Si l'on fait attention au choix des mots dont Cicéron ſe ſert dans ce paſſage, on trouvera que c'eſt d'abord une logique forte que l'orateur doit employer ; & que pour le moment déciſif de l'action, il doit ſe réſerver les grands moyens de l'Eloquence.

L.

LICENCE. Les *Licences* données à la Poéſie françoiſe ne ſont pas, comme on l'a dit, certains mots réſervés au ſtyle ſublime, & que la haute Eloquence emploie auſſi bien que la Poéſie. Boſſuet

ne fait pas plus de difficulté que Racine, de dire les *mortels* pour les *hommes*, les *forfaits* pour les *crimes*, le *glaive* pour l'*épée*, les *ondes* pour les *eaux*, l'*éternel*, &c. ; & quant aux expreſſions excluſivement permiſes à la Poéſie, les unes ſont figurées, les autres ſont priſes du ſyſtême fabuleux ou du merveilleux poétique : ce ſont pour la plupart des hadieſſes, mais non pas des *Licences*.

La *Licence* eſt une incorrection, une irrégularité de langage permiſe en faveur du nombre, de l'harmonie, de la rime, ou de l'élégance du vers. C'eſt une ellipſe qui ſort des règles de la Syntaxe, comme dans ces exemples :

Je t'aimois inconſtant ; qu'aurois-je fait, fidèle ?
Peuple roi que je ſers,
Commandez à Céſar ; Céſar, à l'univers.

C'eſt une voyelle ſupprimée, parce qu'elle altère la meſure ſi on ne la compte pas, ou quelle affoiblit le nombre & le ſentiment de la cadence, ſi on la compte pour une ſyllabe : ainſi, l'*e* muet d'*aſſi-*

duement, d'*ingénuement*, d'*enjouement*, d'*effraiera*, d'*avouera*, d'*encore*, de *gaieté*, ſe retranche, parce qu'il ne feroit pas à l'oreille un temps aſſez marqué. C'eſt de même une conſonne ſupprimée en faveur de l'éliſion ou de la rime : ainſi, dans ces noms de villes, *Naples*, *Londres*, *Athènes*, &c., il eſt permis au poète d'écrire *Naple*, *Londre*, *Athène* ſans *s* ; ainſi, à la première perſonne de certains verbes, comme je *dois*, je *vois*, je *produis*, je *frémis*, je *lis*, j'*avertis*, les poètes ſe ſont permis de retrancher l'*s*, & d'écrire je *doi*, je *voi*, je *produi*, je *frémi*, je *li*, j'*averti*, *&c.* Ce ſont des adverbes abſolus mis à la place des adverbes relatifs, comme *alors que*, *cependant que*, au lieu de *lorſque*, *pendant que*. C'eſt quelquefois le *ne* ſupprimé de l'interrogation négative, comme lorſqu'on dit, *ſavez-vous pas? voyez-vous pas? dois-je pas?* au lieu de *ne ſavez-vous pas? ne voyez-vous pas? ne dois-je pas?* Enfin ce ſont quelques inverſions peu forcées, mais qui, n'ayant pas pour raiſon dans la

proſe la néceſſité du nombre, de la rime, & de la meſure, y paroîtroient gratuitement employées, quoiqu'elles fuſſent quelquefois très-favorables à l'harmonie, & que par conſéquent il fût à déſirer que l'uſage les y reçût. On les trouvera preſque toutes raſſemblées dans ces vers de la *Henriade*, où la Diſcorde dit à l'Amour :

Ah ! ſi *de la diſcorde* allumant le tiſon,
Jamais à tes fureurs tu mêlas mon poiſon,
Si *tant de fois pour toi* j'ai troublé la nature,
Viens, vole ſur mes pas, viens venger mon injure.
Un roi victorieux écraſe mes ſerpens ;
Ses mains joignent l'olive aux lauriers triomphans.
La clémence *avec lui* marchant d'un pas tranquille,
Au ſein tumultueux de la guerre civile,
Va *ſous ſes étendards*, *flottans de tous côtés*,
Réunir tous les cœurs *par moi ſeule* écartés.
Encore une victoire, & mon trône eſt en poudre.
Aux remparts de Paris Henri porte la foudre.
Ce héros va combattre, & vaincre, & pardonner ;
De cent chaînes d'airain ſon bras va m'enchaîner.
C'eſt à toi d'arrêter ce torrent dans ſa courſe.
Va *de tant de hauts faits* empoiſonner la ſource ;
Que *ſous ton joug*, *Amour*, il gémiſſe abattu :
Va dompter ſon courage au ſein de la vertu.

LITTÉRATURE. Entre l'érudition & la *Littérature*, il y a une différence.

La *Littérature* eſt la connoiſſance des belles-lettres ; l'érudition eſt la connoiſſance des faits, des lieux, des têmps, des monumens antiques, & des travaux des érudits pour éclaircir les faits, pour fixer les époques, pour expliquer les monumens & les écrits des anciens.

L'homme qui cultive les Lettres, jouit des travaux de l'érudit ; & lorſqu'aidé de ſes lumières, il a acquis la connoiſſance des grands modèles en Poéſie, en Eloquence, en Hiſtoire, en Philoſophie morale & politique, ſoit des ſiècles paſſés, ſoit des temps plus modernes, il eſt profond *Littérateur*. Il ne ſait pas ce que les ſcoliaſtes ont dit d'Homère, mais il ſait ce qu'a dit Homère. Il n'a pas confronté les diverſes leçons de Juvénal & d'Ariſtophane, mais il ſait Ariſtophane & Juvénal. L'érudit peut être ou n'être pas un bon *Littérateur* ; car un diſcernement exquis, une mémoire heu-

reuſe & meublée avec choix, ſuppoſent plus que de l'étude : de même le *Littérateur* peut manquer d'érudition. Mais ſi ces deux qualités ſe réuniſſent, il en réſulte un Savant & un homme très-cultivé. L'un & l'autre cependant ne feront pas un homme de Lettres : le don de produire caractériſe celui-ci ; & avec de l'eſprit, du talent, & du goût, il peut produire des ouvrages ingénieux, ſans aucune érudition & avec peu de *Littérature*. Fréret fut un érudit profond ; Maléſieu, un grand *Littérateur* ; & Mativaux, un homme de Lettres.

LYRIQUE. Le Poème *lyrique*, chez les grecs, étoit, non ſeulement chanté, mais compoſé aux accords de la *Lyre* : c'eſt là d'abord ce qui le diſtingue de tout ce qu'on appelle *Poéſie lyrique* chez les latins & parmi nous. Le poète étoit muſicien ; il préludoit, il s'animoit au ſon de ce prélude ; il ſe donnoit à lui-même la meſure, le mouvement, la période muſicale : les vers naiſſoient avec

le chant ; & de là l'unité de rythme, de caractère, & d'expreſſion entre la muſique & les vers : ce fut ainſi qu'une poéſie chantée fut naturellement ſoumiſe au nombre & à la cadence ; ce fut ainſi que chaque poète *lyrique* inventa, non ſeulement le vers qui lui convint, mais auſſi la ſtrophe analogue au chant qu'il s'étoit fait lui-même, & ſur lequel il compoſoit.

A cet égard le Poème *lyrique*, ou l'Ode, chez les latins & chez les nations modernes, n'a été qu'une frivole imitation du Poème *lyrique* des grecs : on a dit, *Je chante*, & on n'a point chanté ; on a parlé des accords de la *Lyre*, & on n'avoit point de *Lyre*. Aucun poète, depuis Horace incluſivement, ne paroît avoir modelé ſes Odes ſur un chant. Horace, en prenant tour à tour les diverſes formules des poètes grecs, ſemble avoir ſi fort oublié qu'une Ode dût être chantée, qu'il lui arrive ſouvent de laiſſer le ſens ſuſpendu à la fin de la ſtrophe, où le chant doit ſe repoſer, comme on le voit

dans cet exemple, ſi ſublime d'ailleurs par les penſées & par les images :

Diſtrictus enſis cui ſuper impiâ
Cervice pendet, non ſiculæ dapes
Dulcem elaborabunt ſaporem ;
Non avium citharæque cantus

Somnum reducent. Somnus agreſtium
Lenis virorum, non humiles domos
Faſtidit, umbroſamque ripam,
Non zephyris agitata Tempe.

Nos Odes modernes ne ſont pas plus *lyriques ;* & à l'exception de quelques chanſons bachiques ou galantes, qui ſe rapprochent de l'Ode ancienne, parce qu'elles ont été faites réellement dans le délire de l'amour ou de la joie, & chantées par le poète, aucune de nos Odes n'eſt ſuſceptible de chant. On a eſſayé de mettre en muſique l'Ode de Rouſſeau à la Fortune ; c'étoit un mauvais choix : mais que l'on prenne entre les Odes du même poète, ou de Malherbe, ou de tel autre, celle qui a le plus de mouvement & d'images ; on ne réuſſira guère mieux.

La ſeule forme qui convienne au chant, parmi nos Poéſies *lyriques*, eſt celle de nos Cantates : Mais Rouſſeau, qui en a fait de ſi belles, n'avoit ni le ſentiment, ni l'idée de la Poéſie *mélique* ou chantante ; & ſa Cantate de Circé, qui paſſe pour être la plus ſuſceptible de l'expreſſion muſicale, ſera l'écueil des compoſiteurs. Métaſtaſe lui ſeul, dans ſes *Oratorio*, a excellé dans ce genre, & en a donné des modèles parfaits.

Mais le grand avantage des poètes *lyriques* de la Grèce, fut l'importance de leur emploi & la vérité de leur enthouſiaſme.

Le rôle d'un poète *lyrique*, dans l'ancienne Rome & dans toute l'Europe moderne, n'a jamais été que celui d'un comédien ; chez les grecs, au contraire, c'étoit une eſpèce de miniſtère public, religieux, politique, ou moral.

Ce fut d'abord à la Religion que la *Lyre* fut conſacrée, & les vers qu'elle accompagnoit furent le langage des dieux ; mais elle obtint plus de faveur encore en s'abaiſſant à louer les hommes.

La Grèce étoit plus idolâtre de ſes héros que de ſes dieux ; & le poète qui les chantoit le mieux, étoit sûr de charmer, d'enivrer tout un peuple. Les vivans furent jaloux des morts : l'encens qu'ils leur voyoient offrir ne s'exhaloit point en fumée ; les vers chantés à leur louange paſſoient de bouche en bouche, & ſe gravoient dans tous les eſprits. On vit donc les rois de la Grèce ſe diſputer la faveur des poètes, & s'attacher à eux pour ſauver leur nom de l'oubli.

Et quelle émulation ne devoient pas inſpirer des honneurs qui alloient juſqu'au culte ! Si l'on en croit Homère, le plus fidèle peintre des mœurs, la *Lyre*, dans la cour des rois, faiſoit les délices des feſtins ; le chantre y étoit révéré comme l'ami des Muſes & le favori d'Apollon : ainſi, l'enthouſiaſme des peuples & des rois allumoit celui des poètes ; & tout ce qu'il y avoit de génie dans la Grèce ſe dévouoit à cet art divin. Mais ce qui acheva de le rendre impoſant & grave, ce fut l'uſage qu'en fit la politique, en

l'aſſociant avec les lois, pour aider à former les mœurs.

Ce n'étoit pas ſeulement à louer l'adreſſe d'un homme obſcur, la viteſſe de ſes chevaux, ou ſa vigueur au combat de la lutte, mais à élever l'ame des peuples, que l'Ode olympique étoit deſtinée; & dans l'éloge du vainqueur étoient rappelés tous les titres de gloire du pays qui l'avoit vu naître : puiſſant moyen pour exciter l'émulation des vertus! Ainſi, née au ſein de la joie, élevée, ennoblie par la Religion, accueillie & honorée par l'orgueil des rois & par la vanité des peuples, employée à former les mœurs, en rappelant de grands exemples, en donnant de grandes leçons, la Poéſie *lyrique* avoit un caractère auſſi ſérieux que l'Eloquence même. Il n'eſt donc pas étonnant qu'un poète, honoré à la cour des rois, dans les temples des dieux, dans les ſolennités de la Grèce aſſemblée, fût écouté dans les conſeils & à la tête des armées, lorſqu'animé lui-même par les ſons de ſa *Lyre*, il faiſoit paſſer dans les

ames, aux noms de liberté, de gloire, & de patrie, les ſentimens dont il étoit rempli.

On ne veut pas ajouter foi au pouvoir de cette éloquence, ſecondée de l'harmonie, & aux tranſports qu'elle excitoit en remuant l'ame des peuples par les reſſorts les plus puiſſans; on ne veut pas y croire, tandis qu'en Italie on voit encore la Muſique, par la voix d'un homme affoibli, & dans la fiction la plus vaine, enivrer tout un peuple froidement aſſemblé.

Suppoſez, au milieu de Rome, Pergolèſe, la *Lyre* à la main, avec la voix de Timothée & l'éloquence de Démoſthènes, rappelant aux romains leur ancienne ſplendeur & les vertus de leurs ancêtres; vous aurez l'idée d'un poète *lyrique*, & des grands effets de ſon art.

En voyant en chaire le miſſionnaire Bridaine, les yeux enflammés ou remplis de larmes, le front ruiſſelant de ſueur, faiſant retentir les voûtes d'un temple des ſons de ſa voix déchirante, & uniſſant,

à la chaleur du ſentiment le plus exalté, la véhémence de l'action la plus éloquente & la plus vraie ; je l'ai ſuppoſé quelquefois transformé en poète, & fortifiant, par les accens d'une harmonie pathétique, les ſentimens ou les images dont il frappoit l'ame des peuples ; & j'ai dit : Tel devoit être Epiménide au milieu d'Athènes, Therpandre ou Tyrtée au milieu de Lacédémone, Alcée au milieu de Lesbos.

Le poète *lyrique* n'avoit pas toujours ce caractère ſérieux ; mais il avoit toujours un caractère vrai : Anacréon chantoit le vin & les plaiſirs, parce qu'il étoit buveur & voluptueux ; Sapho chantoit l'amour, parce qu'elle brûloit d'amour.

Ces deux ſortes d'ivreſſe ont pu, dans tous les temps & dans tous les pays, inſpirer les poètes : mais dans quel autre pays que la Grèce la Poéſie *lyrique* a-t-elle eu ſon caractère ſérieux & ſublime, ſi ce n'eſt chez les hébreux, & peut-être auſſi dans nos climats du Nord, du temps des druides & des bardes?

Chez les romains & parmi nous, Horace, Malherbe, Rouſſeau feignoient de chanter ſur la *Lyre* : mais Orphée, Amphion ne feignoient rien lorſqu'ils apprivoiſoient les peuples, les raſſembloient, les engageoient à ſe bâtir des murs, à vivre ſous des lois ; mais Therpandre, pour adoucir les mœurs des lacédémoniens ; Tyrtée, pour les ranimer & les renvoyer aux combats ; Epiménide, pour appaiſer le trouble des eſprits & la voix des remords, quand les athéniens ſe croyoient menacés, pourſuivis par les Euménides ; Alcée enfin, pour déclarer la guerre à la tyrannie, & rallumer dans l'ame des lesbiens l'amour de la liberté, chantoient réellement aux accords de la *Lyre*, peut-être même au ſon des inſtrumens analogues au caractère & à l'intention de leur chant. Les grecs diſoient que la déeſſe Harmonie étoit fille de Mars & de Vénus, pour dire qu'elle étoit douée d'une force & d'une grâce irréſiſtibles.

Dans l'ancienne Rome, une Poéſie

éloquente eût ſouvent pu ſe ſignaler. Mais un peuple long-temps inculte, uniquement guerrier, peu curieux de vers & de muſique, peu ſenſible aux arts d'agrément, & trop auſtère dans ſes mœurs pour ſonger à mêler ſes plaiſirs avec ſes affaires, auroit trouvé ridicule une *Lyre* dans la main de Brutus ou des Gracques, ou dans celle de Marius : une éloquence mâle pour plaider ſa cauſe, une épée pour la défendre, voilà tout ce qu'il demandoit ; & un tribun comme Tyrtée, ou un conſul comme Epiménide, venant ſoulever en chantant, ou calmer le peuple romain, auroit été mal accueilli. *Voyez* POÉSIE.

Dans ce même *article* POÉSIE, j'ai appliqué à l'Italie moderne ce que je viens de dire de l'Italie ancienne ; & je n'ai pas diſſimulé ma ſurpriſe, de voir que l'Egliſe ait négligé celui de tous les arts qui pouvoit le plus dignement embellir ſes ſolennités. *Voyez* HYMNE. Quant à l'Ode profane, elle n'y a jamais fait qu'un rôle fictif, ſans objet & ſans miniſtère :

miniſtère : auſſi les hommes de génie que l'Italie a pu produire dans ce genre ſublime, comme Chiabrera & Crudeli, n'ayant à s'exercer que ſur des ſujets vagues, n'ont-ils été, comme Horace, que de foibles imitateurs de ces hommes paſſionnés, qui, dans la Grèce, ajoutoient aux mouvemens de la plus ſublime Eloquence, le charme de la Poéſie & la magie des accords.

En Eſpagne nul encouragement, & auſſi nul ſuccès pour le *Lyrique* ſérieux & ſublime, quoique la langue y fût diſpoſée. On ne laiſſe pourtant pas de trouver dans les poètes eſpagnols, quelques Odes d'un ton élevé : celle de Louis de Léon, ſur l'invaſion des maures, eſt remarquable, en ce que la fiction en eſt la même que l'allégorie du Camoëns pour le cap de Bonne-Eſpérance. Dans le poète eſpagnol, plus ancien que le portugais, c'eſt le génie d'un fleuve qui prédit la deſcente des maures & la déſolation de l'Eſpagne ; dans le Portugais, c'eſt le génie protecteur du promontoire

des tempêtes & gardien de la mer des Indes, qui s'élève pour en défendre le paſſage aux européens : l'image eſt agrandie ; mais l'idée eſt la même, & la première gloire en eſt à l'inventeur.

L'Ode, en Angleterre, a eu plus d'émulation & plus de ſuccès : mais ce n'eſt encore là qu'un enthouſiaſme factice. Si on y veut trouver l'Ode antique, il faut la chercher dans les poéſies des anciens bardes ; c'eſt Oſſian qu'il faut entendre, gémiſſant ſur le tombeau de ſon père & ſe rappelant ſes exploits :

« A côté d'un rocher élévé ſur la montagne & ſous un chêne antique, le vieux Oſſian, le dernier de la race de Fingal, étoit aſſis ſur la mouſſe : ſa barbe, agitée par le vent, ſe replioit en ondes ; triſte & penſif, privé de la vue, il entendoit la voix du Nord : le chagrin ſe ranima dans ſon cœur ; il commença ainſi à ſe plaindre & à pleurer ſur les morts.

» Te voilà tombé comme un grand chêne, avec toutes tes branches autour de toi. Où es-tu, ô roi Fingal, ô mon

père ? & toi, mon fils Oſcur, où es-tu ? où eſt toute ma race ? Hélas ! ils repoſent ſous la terre : j'étends les bras, & de mes mains glacées je tâte leur tombeau ; j'entends le torrent qui gronde en roulant entre les pierres qui les couvrent. O torrent ! que viens-tu me dire ? tu m'apportes le ſouvenir du paſſé. Les enfans de Fingal étoient ſur ton rivage, comme une forêt dans un terrain fertile. Ils étoient perçans, les fers de leurs lances ! Celui-là étoit audacieux qui ſe préſentoit à leur colère. Fillan le grand étoit ici ; tu étois ici, Oſcur, ô mon fils ! Fingal lui-même étoit ici, puiſſant & fort, avec les cheveux blancs de la vieilleſſe : il s'affermiſſoit ſur ſes reins nerveux, & il étaloit ſes larges épaules : malheur à celui qui rencontroit ſon bras dans la bataille ! Le fils de Morny arriva, Gaul, le plus robuſte des hommes : il s'arrêta ſur la montagne, ſemblable à un chêne ; ſa voix étoit comme le ſon des torrens ; il cria : *Pourquoi le fils du puiſſant Corval veut-il régner ſeul ? Fingal n'eſt pas aſſez*

fort pour défendre ſon peuple, & pour en être le ſoutien ; je ſuis fort comme la tempête ſur l'Océan, comme l'ouragan ſur les montagnes : cède, fils de Corval, & fléchis devant moi. Il deſcendit de la montagne comme un rocher ; il retentiſſoit dans ſes armes.

» Oſcur s'avança, & s'arrêta pour l'attendre : Oſcur, mon fils, vouloit rencontrer l'ennemi ; mais Fingal vint dans ſa force, & ſourit aux menaces inſultantes de Gaul. Ils s'élancèrent l'un contre l'autre, ſe preſsèrent dans leurs bras nerveux, & luttèrent dans la plaine. La terre étoit ſillonnée par leurs talons ; le bruit de leurs os étoit ſemblable à celui d'un vaiſſeau ballotté par les vagues dans la tempête. Leur combat fut long ; ils tombèrent avec la nuit ſur la plaine retentiſſante, comme deux chênes tombent en entrelaçant leurs branches & en ébranlant la montagne : le robuſte fils de Morny eſt terraſſé, le vieillard eſt vainqueur.

» Belle, avec ſes treſſes d'or, ſon cou poli, & ſon ſein de neige, belle comme

les eſprits des montagnes, quand ils effleurent dans leur courſe la ſurface d'une bruyère paiſible pendant le ſilence de la nuit ; belle comme l'arc des cieux, la jeune Minvane arrive : Fingal, dit-elle avec douceur, rends-moi mon frère ; rends-moi l'eſpérance de ma race, la terreur de tous, excepté de Fingal. Puis-je refuſer, dit le roi, ce que demande l'aimable fille des montagnes ? Emporte ton frère, ô Minvane ! plus belle que la neige du Nord. Telles furent tes paroles, ô Fingal ! Hélas ! je n'entends plus les paroles de mon père : privé de la vue, je ſuis appuyé ſur ſon tombeau : j'entends le ſifflement des vents dans la forêt, & je n'entends plus la voix de mes amis : le cri du chaſſeur a ceſſé, & la voix de la guerre ne retentit plus autour de moi ».

Voilà l'Ode héroïque de ces peuples ſauvages ; & voici leur Ode amoureuſe : c'eſt une fille qui attend ſon amant.

« Il eſt nuit ; & je ſuis ſeule, abandonnée ſur la colline des orages. Le vent

ſouffle ſur la montagne ; le torrent gémit au bas de ce rocher ; aucune cabane ne m'offre un aſile contre la pluie : je ſuis abandonnée ſur la colline des orages.

» Lève-toi, ô Lune ; ſors du ſein de tes nuages ! Etoiles de la nuit, paroiſſez ! Quelque lumière ne me guidera-t-elle pas vers le lieu où repoſe mon amant, fatigué des travaux de la chaſſe, ſon arc détendu à ſes côtés, & ſes chiens haletans autour de lui ? .... Je ſuis obligée de m'arrêter ici ſeule, ſur le rocher couvert de mouſſe qui borde ce ruiſſeau. J'entends les murmures du vent & des flots ; mais je n'entends point la voix de mon amant !

» Pourquoi ne viens-tu point, ô mon Shalgar ! pourquoi le fils de la colline tarde-t-il à remplir ſa promeſſe ? Voici l'arbre, le rocher, le ruiſſeau murmurant. Tu m'avois promis d'être ici avant la nuit.... Ah ! où eſt allé mon Shalgar ! pour toi j'ai quitté la maiſon de mon père ; je voulois fuir avec toi. Nos fa-

milles ont été long-temps ennemies ; mais Shalgar & moi nous ne ſommes point ennemis.

» O vent, ceſſe un moment ! Ruiſſeau, ſuſpends un inſtant ton murmure ! Que ma voix ſe faſſe entendre ſur la bruyère ; qu'elle frappe les oreilles du chaſſeur que j'attends. Shalgar ! c'eſt moi qui t'appelle ; voici l'arbre & le rocher. Shalgar ! ô mon amant ! me voici : pourquoi tardes-tu à paroître ? Hélas rien ne me répond.

» Enfin la lune paroît, les eaux brillent dans la vallée ; les rochers ſont grisâtres ſur la ſurface de la colline ; mais je ne le vois point ſur le ſommet : ſes chiens, en le devançant, ne m'annoncent point ſa préſence : reſterai-je donc ici ſolitaire & abandonnée ?

» Mais quels objets aperçois-je couchés devant moi ſur la bruyère ? ... Seroit-ce mon amant & mon frère ?... Parlez-moi, mes amis... Hélas ! ils ne me répondent point ! la crainte glace mon cœur... Ah ! ils ſont morts ! leurs épées ſont teintes de

ſang. O mon frère ! mon frère ! pourquoi as-tu tué mon Shalgar ?.... pourquoi, ô Shalgar ! as-tu tué mon frère ? vous m'étiez ſi chers l'un & l'autre ! Que dirai-je pour célébrer votre mémoire ? Tu étois beau ſur la colline dans la foule de tes compagnons ; il étoit terrible dans le combat..... Parlez-moi, écoutez ma voix, enfans de ma tendreſſe.... Mais hélas ! ils ſe taiſent pour toujours ; le froid habite dans leur ſein.

» O vous, ombres des morts ! faites-vous entendre du haut de ce rocher, du ſommet de la montagne des vents ; parlez, & je ne ſerai point effrayée.... Où êtes-vous allées vous repoſer ? dans quelle caverne de la colline vous trouverai-je ? Mais le vent ne m'apporte point de réponſe ; je ne diſtingue point, dans les orages de la colline, les ſons foibles de la voix des morts.

» Je vais m'aſſeoir ici dans ma douleur ; j'attendrai le matin dans les larmes. Elevez un tombeau, ô vous, amis des morts ! mais ne le fermez pas avant que j'arrive.

Je ſens ma vie s'échapper de moi comme un ſonge. Pourquoi reſterois-je après mes amis ? il vaut mieux que je repoſe avec eux ſur le bord de ce ruiſſeau. Quand la nuit deſcendra ſur la colline, quand le vent ſouffera ſur la bruyère, mon ombre s'aſſiéra ſur les nuages, & déplorera la mort de mes amis. Le chaſſeur écoutera du fond de ſa cabane ; il craindra ma voix, mais il l'aimera, parce que ma voix ſera douce pour mes amis ; car ils étoient chers à mon cœur ».

Si telle étoit l'éloquence des bardes, il ne faut pas s'étonner qu'un tyran les eût fait détruire : le courage & l'élévation d'ame que ces poètes inſpiroient aux peuples, s'accordoient mal avec le projet qu'il avoit de les aſſervir. Ce trait de prudence & d'atrocité d'Edouard I fait le ſujet d'une Ode de Gray, la plus belle peut-être dont l'Angleterre ſe glorifie, & dans laquelle, faiſant parler un barde échappé au glaive, le poète ſemble inſpiré par le génie d'Oſſian.

J'ai dit que l'on trouvoit le grand carac-

tère de l'Ode antique dans les poéſies des hébreux, parce que l'enthouſiaſme en eſt ſincère, & que l'objet en eſt ſérieux & ſublime : ce n'eſt point un jeu de l'imagination, que les cantiques de Moïſe & que ceux de David; ils chantoient l'un & l'autre avec une verve que l'on appelleroit *génie*, ſi ce n'étoit par l'inſpiration même de l'eſprit divin. C'eſt cette inſpiration & les élans rapides qu'elle donnoit à leur ame, que les poètes allemands ont imités de nos jours. Ils ſe ſont efforcés de ployer leur langue aux formules des vers latins, & de la cadencer ſur les mêmes nombres : leur oreille en eſt ſatisfaite ; & c'eſt un plaiſir qu'aucune nation n'a droit de leur diſputer. Mais le vague de leurs peintures, l'allégorie continuelle de leur ſtyle, les détails recherchés de leurs deſcriptions, font trop voir que leur enthouſiaſme eſt ſimulé.

Le ſeul de ces poètes qui ait donné à l'Ode le caractère antique, c'eſt le célèbre M. Gleim, dans ſes chants de guerre pruſſiens. On l'a appelé, avec raiſon, le

Tyrtée de ſon pays ; on l'a comparé aux bardes des germains & aux ſcaldes des anciens danois.

Gleim eſt pruſſien ; il parle en homme perſuadé de la juſtice des armes de ſon roi ; & le rôle qu'il a pris eſt celui d'un grenadier plein de génie & de courage.

« Le mérite de ces chants de guerre, diſent les auteurs du *Journal étranger*, conſiſte dans une extrême ſimplicité unie à beaucoup de verve, d'harmonie, & de force ». Les traits ſuivans, quoiqu'affoiblis par la traduction, en peuvent donner une idée.

Ils ſont pris du chant de victoire, après la bataille de Lowoſitz.

« Le héros, aſſis ſur un tambour, méditoit ſa bataille, ayant le firmament pour tente, & la nuit autour de lui. En méditant, il dit : Ils ſont en grand nombre ; mais, fuſſent-ils encore plus nombreux, je les battrai.

» Il vit l'aurore, & il vit nos viſages enflammés de déſirs : ah, combien le bon jour qu'il nous donna étoit raviſſant !

» Libre, comme un Dieu, de crainte & de terreur, plein de ſenſibilité, il eſt là, & diſtribue les rôles de la grande tragédie.

» Cependant le ſoleil ſe montra tout à coup ſur la carrière du firmament, & tout à coup nous pûmes voir devant nous.

» Et nous vîmes une armée innombrable qui couvroit les montagnes & les vallées, & (ce qui eſt bien permis à des héros) nous fûmes étonnés pendant un clin d'œil, & nous reculâmes la tête de l'épaiſſeur d'un cheveu ; mais pas un ſeul pied ne recula.

» Car auſſi-tôt nous pensâmes à Dieu & à la patrie : ſoudain, ſoldats & officiers furent remplis du courage des lions.

» Et nous nous approchâmes de l'ennemi à grands pas égaux. *Halte !* cria Frédéric, *halte !* & ce ne fut qu'un même pas.

» Il s'arrête : il conſidère l'ennemi, & ordonne ce qu'il faut faire. Auſſi-tôt, comme le tonnerre du Très-haut, on vit la cavalerie s'élancer, &c.»

L'Ode françoiſe a de la pompe, du coloris, de l'harmonie ; mais elle eſt peu rapide, & encore moins paſſionnée : c'eſt que jamais nos poètes *lyriques* n'ont été animés d'un véritable enthouſiaſme. Quel moment que la mort de Henri IV, ſi Malherbe avoit eu l'ame de Sully, & ſi, frappé, comme il devoit l'être, de ce monſtrueux parricide, il avoit fait éclater ſa douleur, ou plutôt celle de la patrie, qui voyoit maſſacrer ſon père dans ſes bras ! Malherbe, Racan, Rouſſeau lui-même ont voulu être élégans, nombreux, fleuris ; ils n'ont preſque jamais parlé à l'ame. Leurs Odes ſont froidement belles ; & on les lit comme ils les ont faites, c'eſt-à-dire, ſans être ému. *Voyez* ODE.

Les modernes ont une autre eſpèce de poème *lyrique* que les anciens n'avoient pas, & qui mérite mieux ce nom, parce qu'il eſt réellement chanté : c'eſt le drame appelé *Opéra*. Voyez OPÉRA.

M.

MAROTIQUE. Depuis que Paſchal & Corneille, Racine & Boileau ont épuré & appauvri la langue de Marot & de Montagne, quelques-uns de nos poètes, regrettant la grâce naïve des anciens tours qu'elle avoit perdus, l'heureuſe liberté de ſupprimer l'article, une foule de mots injuſtement bannis par le caprice de l'uſage, & quelques inverſions faciles, qui, ſans troubler le ſens, rendoient l'expreſſion plus vive & plus piquante, eſſayèrent, en écrivant dans le genre de Marot, d'imiter juſqu'à ſon langage. Mais comme, pour manier avec grâce un ſtyle naïf, il faut être naïf ſoi-même, & que rien n'eſt plus rare que la naïveté, La Fontaine eſt le ſeul poète qui ait excellé dans cette imitation. Boileau n'accordoit guère que ce mérite à La Fontaine. Boileau n'avoit pas reçu de la nature l'or-

gane avec lequel on ſent les beautés ſimples & touchantes de notre divin Fabuliſte. Rouſſeau, dans l'Epigramme, a très-bien réuſſi à imiter le ſtyle de Marot; mais dans l'Epître familière, il a fait de ce ſtyle un jargon bizarre & pénible, très-éloigné du naturel.

Il eſt à ſouhaiter qu'on n'abandonne pas ce langage du bon vieux temps : il perpétue le ſouvenir, & il peut ramener l'uſage des anciens tours, qui avoient de la grâce, & des anciens mots, qui, doux à l'oreille, avoient un ſens clair & précis. La Bruyère en a réclamé quelques-uns : il y en a un bien plus grand nombre; & l'on feroit un joli Dictionnaire de ceux qu'on a eu tort d'abandonner & de laiſſer veillir, tels que *félon*, *félonne*, *félonie ; courtoiſie* & *courtois ; loyal*, *déloyal*, *loyauté ; ſervage*, *alléger*, *allégeance*, *diſcords*, *perdurable*, *animeux*, *trompereſſe*, *eſmoi*, *charmereſſe*, *oblivieux*, *brandir*, *concéder*, *dévaler*, *pâtir*, *dolent*, *douloir*, *bléme*, *blémir*, &c. *Voyez* USAGE.

L'ancienne langue françoiſe étoit un arbre qu'il falloit émonder, mais qu'on a mutilé impitoyablement : & il n'eſt perſonne qui, en liſant Montagne, ne reproche à la délicateſſe du goût d'avoir été trop loin : d'autant moins excuſable dans cet excès de ſévérité, qu'elle n'a pas été fort éclairée, & qu'en retranchant des rameaux utiles, elle en a laiſſé un grand nombre d'infructueux.

MÉMOIRES. Si chacun écrivoit ce qu'il a vu, ce qu'il a fait, ce qui lui eſt arrivé de curieux, & dont le ſouvenir mérite d'être conſervé, il n'eſt perſonne qui ne pût laiſſer quelques lignes intéreſſantes. Mais combien peu de gens ont droit de faire un livre de leurs *Mémoires?*

Ce n'eſt pas que ſi nous voulions en croire notre vanité, les choſes même les plus communes ne nous paruſſent mémorables, dès qu'elles nous ſeroient perſonnelles ; mais c'eſt la première illuſion dont il faut ſavoir ſe préſerver en écrivant, ou en parlant de ſoi.

Il

Il n'y a que des traits de caractère piquans & rares, des ſituations, des aventures d'une ſingularité marquée, ou d'une moralité frappante, qui puiſſent mériter la peine qu'on ſe donne de raconter ſérieuſement ce qu'on a fait, ou ce qu'on a été.

L'un des plus miſérables travers & des plus indignes manéges de l'amour-propre, c'eſt d'affecter, en parlant de ſoi, une ſincérité cynique, & de mettre une ſorte d'oſtentation & d'honneur à révéler ſa propre honte : ſoit pour faire dire qu'on a oſé ce que nul autre n'avoit oſé encore ; ſoit pour accréditer, par quelques aveux humilians, les éloges qu'on ſe réſerve, & par leſquels on ſe dédommage ; ſoit pour s'autoriſer à dire impudemment d'autrui encore plus de mal que de ſoi-même. Obſervez attentivement celui qui emploie cet artifice ; vous verrez que dans ſes principes il attache peu d'importance à ces fautes dont il s'accuſe ; qu'il les fait dériver d'un fond de caractère dont il ſe glorifie ; qu'il les attribue à des qualités dont il ſe pique &

dont il s'applaudit ; qu'en les avouant, il les environne de circonſtances qui les colorent ; qu'il les rejette ſur un âge, ou ſur quelque ſituation qui ſollicite l'indulgence ; qu'il ſe garde bien de confeſſer de même des torts plus graves, ou des vices plus odieux ; qu'en feignant de s'arracher le voile, il ne fait que le ſoulever adroitement & par un coin ; qu'après avoir exercé ſur lui-même une ſévérité hypocrite, il en prend droit de ne rien ménager, de révéler, de publier les confidences les plus intimes, de trahir les ſecrets les plus inviolables de l'amour & de l'amitié, de percer même ſes bienfaiteurs des traits de la ſatire & de la calomnie ; & que le réſultat de ſes aveux ſera, qu'il eſt encore ce qu'il y a de meilleur au monde. Il n'y a point de ſuccès plus aſſuré que celui d'un pareil ouvrage : mais il ne laiſſera pas d'être une tache ineffaçable pour ſon auteur ; & il faut eſpérer que ce moyen d'amuſer la malice humaine, ne ſera jamais employé deux fois.

Il en eſt un moins odieux d'égayer le tableau d'une vie ordinaire : c'eſt celui qu'Hamilton a pris dans les *Mémoires* de Grammont. Mais, s'il m'eſt permis de le dire, plus le badinage en eſt léger & ſéduiſant, plus il eſt immoral. Il ne falloit pas moins que le miniſtère de Mazarin pour mettre l'eſcroquerie à la mode ; & l'on a peine à concevoir que ſous le règne de Louis XIV, qui fut celui des bienſéances & du point d'honneur le plus délicat, Hamilton ait eu l'art de faire paſſer comme des gentilleſſes les friponneries de ſon héros. Le ſuccès de ce livre fut un avis pour les gens du bel air, qu'ils ſeroient diſpenſés d'avoir des mœurs, s'ils avoient de l'audace & de la bravoure, de l'eſprit & de l'enjouement ; & rien n'étoit plus dangereux.

Les *Mémoires* de Mad. de Staal ſont d'un caractère plus eſtimable, mais moins léger, moins naturel, & moins piquant. La plume d'Hamilton ſe joue ; celle de Mad. de Staal s'étudie : ſes récits ont de l'agrément, mais cet agrément a de la

manière. On voit qu'elle a vécu dans une cour où ſans ceſſe, & à toute force, il falloit avoir de l'eſprit.

Du reſte, ni les *Mémoires* du Comte de Grammont, ni ceux de Mad. de Staal n'ont l'intérêt qu'ils pouvoient avoir, liés comme ils l'étoient avec les circonſtances des temps auxquels ils appartiennent; & en les liſant, on regrette qu'une foule de perſonnalités futiles y tiennent la place des détails inſtructifs qu'auroient pu nous donner, ſur les affaires de ces temps-là, deux témoins auſſi clair-voyans. C'eſt là le mérite ſérieux & durable qu'ont les *Mémoirès* de Mad. de Motteville, dont l'eſprit n'eſt que du bon ſens, & dont le naturel ne laiſſe déſirer ni plus d'art, ni plus de parure.

Si l'on conſidère le monde politique & moral comme un ſpectacle, on y diſtingue deux parties, ce qui ſe paſſe ſur la ſcène, & ce qui ſe paſſe derrière la toile; les événemens & leurs cauſes viſibles; les premiers mobiles & leurs reſſorts cachés. Ces deux objets de la curioſité &

de l'attention de l'obſervateur ne ſont pas ſi abſolument diſtincts dans le partage, entre celui qui écrit l'hiſtoire de ſon temps & celui qui écrit ſes *Mémoires*, que ce qui eſt propre à l'un ſoit étranger à l'autre : celui-ci, quoique plus occupé des épiſodes que de l'action, & des détails que de l'enſemble, ne laiſſe pas de lier ſes récits aux grands événemens par tous les points qui l'intéreſſent ; l'autre, en ſuivant le cours des fortunes publiques, ne néglige pas d'obſerver la mécanique intérieure du jeu des paſſions humaines, dans les mouvemens qu'il décrit : ainſi, l'hiſtoire générale & les *Mémoires* particuliers ſe communiquent & s'entremêlent, toutes les fois que l'intérêt public & l'intérêt privé ont des rapports communs.

Mais ces deux intérêts occupent inégalement l'homme qui écrit l'Hiſtoire & celui qui écrit ſes *Mémoires*. Le dernier ne ſonge qu'à dire ce qu'il a fait ou ce qu'il a vu ; & l'objet qui l'occupe le plus eſſentiellement, c'eſt lui même. Le

premier au contraire ne ſe compte pour rien dans cette longue ſuite d'événemens publics qui entraînent ſon attention. L'un s'affecte ſur-tout de ſes relations avec les hommes de ſon temps ; & de là ſa pénétration à démêler le caractère, le génie, les talens, les vertus, les vices, en deux mots, le fort & le foible de ceux qu'il a vus autour de lui & de plus près, en action ou en ſituation : l'autre embraſſe tout le ſyſtême de l'intérêt public dans ſes rapports les plus étendus, & au dedans & au dehors, & ne conſidère la morale elle-même que dans ſes liaiſons avec la politique ; de là ſon attention profonde pour tout ce qui influe eſſentiellement ſur le cours des événemens, & ſa négligence pour tous les détails qui n'ont qu'un intérêt de perſonnalité, ou de ſociété privée.

Parmi les ſingularités qui diſtinguent les *Mémoires* écrits par des femmes, il en eſt une qui leur eſt naturelle, & qu'on retrouve dans leurs mœurs : c'eſt que le plus ſouvent ce n'eſt ni l'intérêt public,

ni leur intérêt propre qui les a dominées, mais un intérêt d'affection. Un homme, en parlant des affaires au milieu desquelles il s'eſt trouvé, comme acteur ou comme témoin, s'oublie rarement lui-même pour ne s'occuper que d'un autre ; une femme, au contraire, s'attache à un objet qui n'eſt pas elle, mais qui dans ce moment eſt tout pour elle ; & c'eſt de lui, c'eſt d'après lui, c'eſt pour lui qu'elle écrit. Les grands événemens ne la touchent que par des rapports individuels ; & dans les révolutions de la ſphère du monde, elle ne voit que les mouvemens du tourbillon qui l'environne : ſon eſprit & ſon ame ne s'étendent point au delà. Il eſt poſſible que la paſſion l'enivre : mais la paſſion même eſt rarement auſſi aveugle que l'amour-propre ; & comme il arrive ſouvent que le ſentiment dont une femme eſt préoccupée, eſt aſſez calme pour lui laiſſer la liberté de ſa raiſon & ſon équité naturelle, il ne fait qu'animer ſon ſtyle, ſans en altérer la candeur. C'eſt ce qu'on voit

dans les *Mémoires* de Mad. de Motteville & de Mad. de La Fayette. Mademoiſelle de Montpenſier, toujours occupée d'elle-même, ne laiſſe pas de peindre au vif le prince de Condé, Gaſton, Mazarin, la Régente, tout l'intérieur de la cour, l'eſprit & les mœurs de ſon temps.

Ainſi, la préoccupation d'un intérêt particulier parmi les affaires publiques, loin de diminuer la valeur & le poids des *Mémoires* dont nous parlons, ne fait que les rendre plus précieux encore à qui ſait comme on doit les lire. De deux témoignages, le moins ſuſpect n'eſt pas celui que l'on dépoſe, mais celui qu'on laiſſe échapper. Ce n'eſt pas à ce qu'on nous dit, ou de ſoi ou des autres, directement, expreſſément, & de propos délibéré, que nous donnons le plus de foi, mais à ce qu'on nous dit ſans y avoir réfléchi, ſans même vouloir nous le dire. Or c'eſt ainſi que, dans ſes *Mémoires*, une femme, en ſuivant ſon objet perſonnel, indique involontairement les motifs, les arrière-cauſes des révolutions les plus inexpli-

cables, & nous révèle quelquefois des myſtères, dont ſes liaiſons, ſes relations, les confidences qu'elle a reçues, la familiarité où elle a été admiſe, l'intimité de l'intérieur dont elle a vu les mouvemens, le beſoin qu'on aura eu d'elle pour ſe plaindre ou ſe conſoler, s'affliger ou ſe réjouir, les caractères que ſa poſition lui a fait connoître juſques dans leurs replis, n'auront bien inſtruit qu'elle ſeule. *Les cabinets des rois ſont des théâtres où ſe jouent continuellement des pieces qui occupent tout le monde : il y en a qui ſont ſimplement comiques; il y en a auſſi de tragiques, dont les plus grands événemens ſont toujours cauſés par des bagatelles* (Motteville). C'eſt de là que s'échappent les grands ſecrets; c'eſt là que les inquiétudes, les craintes, les déſirs, les eſpérances, les paſſions enfin ne craignent pas de ſe trahir; & c'eſt là qu'elles ſe trahiſſent.

La première place entre les *Mémoires* expreſſément écrits pour ſervir à l'Hiſtoire, me ſemble due à ceux de Commines, pour leur ſolidité, leur ingénuité,

& leur vérité lumineuſe. Ce ſeroient des tréſors pour les hiſtoriens qu'une ſuite complette de pareilles inſtructions. Commines eſt le Thucydide des françois, comme de Thou en eſt le Tite-Live. Le Cardinal de Retz ſembloit né pour en être le Tacite, s'il avoit eu des mœurs, & ſi ſon temps lui eût préſenté des faits d'une importance plus ſérieuſe. Comme écrivain, on le voit s'élever entre tous ceux du même genre, avec une originalité de génie & de ſtyle qui les efface tous. Mais la chaleur & l'énergie de ſes récits & de ſes peintures ne tenoient-elles pas à cette inquiétude & à cette fougue de caractère, qui, dans l'intrigue & les factions, ne cherchoit que le bruit ; & tel qu'il s'eſt dépeint lui-même, eût-il été plus grand, ſur un plus grand théâtre, comme acteur & comme écrivain ? C'eſt de quoi j'oſerois douter. La Tragi-comédie de la Fronde paroît avoir été faite exprès pour ce caractère héroï-comique : Turenne & Condé y étoient déplacés ; de Retz s'y trouvoit dans ſon centre. Il

falloit aux anglois un factieux comme Cromwel ; aux pariſiens, il en falloit un comme le Cardinal de Retz. Chacun des deux fut le Catilina de ſon temps & de ſon pays, *Cujuſlibet rei ſimulator ac diſſimulator*, mais chacun des deux à ſa manière : Cromwel, en politique ſombre, en triſte & profond hypocrite ; de Retz, en intrigant adroit, hardi, déterminé, habile, prompt à changer de rôle, & jouant toujours au naturel celui qui convenoit le mieux au lieu, au moment, à la ſcène, au caractère des eſprits, & au genre d'illuſion & d'émotion qu'il avoit à répandre. Je ne ſerois donc pas ſurpris d'entendre dire que ſon caractère s'étoit accommodé aux mœurs de ſon théâtre ; & qu'avec ſon ardeur, ſon habileté, ſon courage, ſon audace & ſon éloquence, la prodigieuſe activité & la ſoupleſſe de ſon ame, il auroit été, dans d'autres circonſtances, le premier homme de ſon ſiècle dans l'art de remuer & de dominer les eſprits. Quoi qu'il en ſoit, ce ſera de lui qu'on apprendra comme tout s'anime

ſous la plume d'un écrivain, qui, principal acteur ſur la ſcène du monde, dans des temps de criſe & de trouble, ne fait que peindre ce qu'il a vu, & raconter ce qu'il a fait.

D'un genre abſolument contraire à l'eſprit des *Mémoires* du Cardinal de Retz, fut celui des *Mémoires* du ſage & vertueux Sully. Ce livre, que l'Abbé de l'Ecluſe a rajeuni & fait revivre, n'a pas moins contribué que la Henriade à rendre le ſouvenir du bon Roi Henri IV préſent & cher à tous les françois. Mais *les Economies royales & les Servitudes loyales* (c'étoit le titre de ces *Mémoires*), négligemment écrites & dans un vieux langage, ſeroient reſtées enſevelies dans la pouſſière des cabinets; & les Lettres n'ont peut-être rien fait de plus utile, que de rendre la lecture de ce précieux ouvrage facile & attrayante pour tous les bons eſprits. Avec quelle joie n'y voit-on pas le meilleur des miniſtres & le meilleur des rois ſe rencontrer dans l'eſpace des temps, ſe reconnoître, &, pour

ainſi dire, s'embraſſer & ſe réunir, pour travailler au bonheur des peuples ! Un ancien a dit que ſi la vertu ſe rendoit viſible aux hommes dans toute ſa beauté, elle gagneroit tous les cœurs : c'eſt là ce qu'on éprouve à la lecture de ces *Mémoires*; & la Minerve du Télémaque ſe préſente en réalité dans les *Mémoires* de Sully.

Les *Mémoires* de Torcy, comme leçons de politique, ne ſont guère moins intéreſſans que les *Mémoires* de Sully, comme leçons d'économie. Torcy fut chargé du fardeau des malheurs de Louis XIV ; & dans des temps de calamité & d'humiliation, il fit parler & agir ſon maître avec modération, mais avec courage & avec dignité ; & le compte qu'il a rendu de ſa conduite dans les conſeils & dans les négociations, honore également & le miniſtre & le Monarque.

Les *Mémoires* de Villars ont répondu, par le récit des faits, à l'envieuſe malignité de ceux qui de ſon temps ne vouloient voir en lui que jactance & que vanité ; & l'on a enfin reconnu que ce n'étoit pas ſans

de grands talens que Villars avoit eu le bonheur de ſauver la France. Mais ce qui donne encore plus de valeur à ſes *Mémoires*, c'eſt d'avoir fait connoître le fond de l'ame de ce grand Roi, que l'orgueil & la dureté de quelques-uns de ſes miniſtres, comme le Tellier & Louvois, calomnioient aux yeux de la poſtérité.

Les *Mémoires* du Maréchal de Noailles ont auſſi ce mérite ; mais il leur manque eſſentiellement celui d'avoir été rédigés par lui-même. C'eſt une obſervation qui n'a point échappé à l'homme de lettres eſtimable qui a fait l'éloge de l'Abbé Millot. « Il manquoit, dit-il, à cet écrivain une diſpoſition ſans laquelle des *Mémoires* particuliers ne ſauroient avoir le mérite qui leur eſt propre. Cette diſpoſition eſt l'intérêt, qui ne peut ſe trouver que dans l'acteur ou le témoin. Depuis les Commentaires de Céſar, ajoute M. l'abbé Morellet, que ſont tous les *Mémoires* connus, ſinon les ſouvenirs de celui qui les a écrits ? & pour ne citer que ceux qui appartiennent

à notre nation, Commines, Montluc, Rohan, La Rochefoucault, Retz, Villeroy, Torcy, ont tous vécu au milieu des événemens qu'ils racontent; ils nous intéreſſent, parce qu'ils ſe peignent eux-mêmes, & ne retracent que des objets dont ils ont été conſtamment entourés. Leurs regards ont été frappés, leur imagination ſaiſie, leur ame émue; lorſqu'ils entreprennent d'écrire, ils trouvent toutes leurs idées préſentes, toutes leurs paſſions encore vives, tous leurs ſentimens en activité; & communiquant à leur ſtyle l'intérêt dont ils ſont remplis, ils peignent toujours avec énergie; & ceux même qui nous laiſſent entrevoir la partialité des paſſions, nous attachent encore à leurs récits, lorſque nous les ſoupçonnons d'altérer la vérité ».

Ce n'eſt donc qu'avec défiance & beaucoup de précaution que l'hiſtorien doit lire & conſulter les *Mémoires* qu'on lui tranſmet. Ils ſont écrits par des témoins, mais par des témoins intéreſſés & ſouvent récuſables. Les confronter avec eux-

mêmes, les uns avec les autres, & chacun avec tous ; en étudier le caractère & l'art ; choiſir avec diſcernement les mieux inſtruits & les plus ſincères ; examiner quel ſentiment, quelle opinion les dominoit, de quel œil ils ont vu les hommes & les choſes, en quoi leur jugement a été libre de faveur & de haîne, en quoi il a été prévenu & ſéduit ; quels motifs d'adulation, d'inclination, d'amour-propre, ils pouvoient avoir d'altérer, de déguiſer les faits, de colorer les uns & de noircir les autres, d'atténuer ou de groſſir le mal, d'exagérer, de dépriſer le bien, de gliſſer, d'appuyer ſur le blâme ou ſur la louange ; c'eſt l'unique moyen de n'être pas ſurpris, ou de l'être plus rarement par des relations infidèles. On doit prendre garde ſurtout de ne pas ſe laiſſer ſéduire par cet air de ſincérité qui accuſe quelques torts légers, pour en pallier de plus graves, & qui accorde au mérite quelques éloges vains, pour ſe donner le droit de le calomnier. Enfin, lors même qu'on n'a pas à douter de la bonne foi de l'écrivain, l'on

l'on doit ſans ceſſe épier en lui cet intérêt perſonnel & furtif, qui ſouvent ſe cache aux yeux même de celui qu'il obsède, & qui le rend injuſte à ſon inſçu. J'ai vu des *Mémoires* où un homme religieux, & qui ſe croyoit la vérité même, malheureuſement dominé par des averſions perſonnelles, a répandu des flots de fiel & de venin.

C'eſt une fraude répréhenſible que de publier, ſous le nom des perſonnages les plus illuſtres, ce que l'on oſe appeler leurs *Mémoires*; & il ſeroit bien à ſouhaiter que le ſoin de leur renommée leur fît prendre celui de les rédiger de leur propre main. Combien ceux de Turenne, par exemple, & d'Eugène ſeroient précieux, s'ils étoient authentiques; & quel préſent le grand Condé, Luxembourg, Créqui, Catinat, n'auroient-ils pas fait à la poſtérité, ſi, comme Montluc & Rohan, Montecuculli & Barwick, ils avoient décrit leurs campagnes! Si nos généraux ont etudié avec tant de fruit les

relations de Polybe & les *Mémoires* de Céſar ; ſi, dans la tactique & dans la diſcipline, ils ont profité de l'expérience des grecs & des romains ; s'ils ont ſavamment employé les manœuvres d'Aratus, de Cimon, de Philopemen, d'Epaminondas, de Pyrrhus, de Sylla, de Fabius & d'Annibal ; ſi dans les campemens, les marches, l'ordre & l'appareil des batailles, les mouvemens & les évolutions des armées ; ſi dans tous les détails enfin de la ſcience militaire ils ſe ſont inſtruits à l'école de ces grands capitaines, malgré la diſtance des lieux & la différence des temps, ſoit du côté des hommes, ſoit du côté des armes ; combien plus lumineuſe n'eût pas été pour eux, par ſa proximité, l'expérience des généraux qui, dans les mêmes temps, avec les mêmes armes, ſur le même terrein, leur avoient comme tracé leurs camps, leurs routes, leurs campagnes ; leur avoient indiqué les poſtes les plus ſûrs ou les plus périlleux, & le plus ou

moins d'avantage des poſitions qu'ils avoient priſes, des lieux qu'ils avoient occupés ?

Dans cette partie, l'hiſtoire générale ne peut jamais qu'imparfaitement ſuppléer aux *Mémoires* particuliers ; & c'eſt ſur-tout par les détails dont elle ſeroit ſurchargée, que les exemples & les leçons d'un art ſi compliqué peuvent avoir toute leur étendue & toute leur utilité.

S'il eſt vrai, comme je l'ai dit en parlant de l'Hiſtoire, qu'elle n'a point de ſtyle qui lui ſoit excluſivement propre, & ſi ſon langage varie comme les ſujets qu'elle traite, à plus forte raiſon le ſtyle des *Mémoires* particuliers & perſonnels n'aura-t-il point de ton ni de couleur invariable.

Les Commentaires de Céſar ſont l'expreſſion la plus naïve du caractère de ſon ame. Il s'y montre ſi ſupérieur à toute vanité, ſi étranger à ſa propre gloire, qu'on a peine à croire que ce ſoit lui qui ait parlé de lui-même avec tant de ſimplicité. Dans les périls les plus preſſans,

dans les réſolutions les plus audacieuſes, dans les momens où il y va de ſa fortune & de celle du monde, il a l'air impaſſible & inaltérable d'un Dieu. C'eſt là le ſtyle qui convient à des *Mémoires* militaires ; car celui qui dans ſes relations n'eſt pas capable de ce ſang froid, l'aura eu difficilement dans l'attaque & dans la mêlée. Raconter ſimplement & modeſtement de grandes choſes ; parler de ſes fautes & de ſes revers avec la même ingénuité que de ſes plus heureux exploits, & de ſon ennemi avec autant d'impartialité que de ſoi-même ; laiſſer douter lequel des deux a fait le récit de l'action ; ou plutôt donner à penſer que ce récit ne vient ni de l'un ni de l'autre, mais d'un témoin fidèle & déſintéreſſé ; tel eſt le mérite éminent des *Mémoires* d'un homme de guerre.

Il en eſt à peu près de même des relations qu'un homme d'état nous fait de ſa conduite ou des événemens qui ſe ſont paſſés ſous ſes yeux. Tout y doit reſpirer cette modération qui eſt la dignité

d'un miniſtre. Au milieu de l'agitation & du tumulte des affaires, on aime à voir dans ſon eſprit le même calme que ſur le front d'un bon pilote au milieu des orages; & c'eſt à lui ſur-tout de s'appliquer ce précepte d'Horace :

Æquam memento rebus in arduis
Servare mentem, non ſecus in bonis.

Mais ce que j'ai dit de la gravité de l'hiſtorien, je le dirai de même de la dignité de l'homme d'état : elle n'exclut ni le ſentiment, ni l'expreſſion modérée de l'intérêt public; & l'équité, l'humanité, l'amour du bien, comme infus dans ſon ſtyle, en feront l'attrait & le charme.

A l'égard des *Mémoires*, où, ſans attention pour ces convenances de mœurs, l'auteur n'aura voulu qu'obéir à ſon propre génie, le ton, le ſtyle, la couleur, tout doit s'y reſſentir & de ſon caractère, & de la ſituation où étoient ſon eſprit & ſon ame. De là une variété infinie dans ce genre d'écrits, lorſqu'ils

ſont naturels ; & ils le ſont preſque toujours, par une raiſon bien ſenſible : on y parle de ſoi, & c'eſt dans l'amour-propre que le naturel ſe décèle, lors même qu'il veut ſe cacher. Rien donc ne ſera plus facile que de démêler dans des *Mémoires* quel eſprit les aura dictés, quel motif les aura fait écrire, & quel ſentiment, quelle paſſion aura dominé dans l'écrivain. Si c'eſt la vanité, il attachera de l'importance aux intérêts les plus futiles, dès qu'ils lui ſeront perſonnels : ſi c'eſt l'orgueil, il rabaiſſera tout ce qui peut lui faire ombrage, & réſervera ſes éloges pour la médiocrité dont il n'a rien à craindre, ou pour un mérite qui n'entre avec le ſien dans aucune rivalité : ſi c'eſt l'envie, toute eſpèce de gloire, de ſuccès, de proſpérité, lui ſera importune ; il ne ſouffrira point que de belles actions ſoient ſans tache ; il cherchera, ou dans le fond de l'ame, ou dans l'intérieur de la vie privée d'un homme illuſtre, des foibleſſes à révéler ; & dans tout ce qu'il y a de

plus généreux & de plus magnanime, il épiera quelque motif ſecret de perſonnalité & d'intérêt qui le ravale ; il voudroit ternir le ſoleil : ſi c'eſt la haîne ou la vengeance, on le verra tantôt flatter & parer ſa victime avant de l'immoler, vanter quelque foible mérite, quelque talent ſans importance, quelques formes ſuperficielles, & puis, ſous ces dehors, montrer les qualités les plus aviliſſantes, les vices les plus odieux ; tantôt plus violent & moins perfide, inſulter, outrager la cendre de ſon ennemi, & ſecouer toute pudeur pour démentir les faits, la renommée, & l'opinion de tout un ſiècle. Avec la même facilité on reconnoîtra l'homme qui aura porté à la cour un genie étroit & une ame ſervile, on le reconnoîtra, dis-je, à ſon attention pour les menus détails de l'étiquette & de l'intrigue : on reconnoîtra l'homme chagrin que la Cour aura rebuté, à la ſombre miſanthropie qui lui fera dépriſer ou blâmer tout ce qu'on aura fait ſans lui, & n'attribuer les mal-

heurs des temps qu'aux artiſans de ſon propre malheur, & aux cauſes de ſa diſgrace. Au contraire l'homme vendu au crédit & à la fortune ſe trahira par toutes les baſſeſſes de la complaiſance & de l'adulation. Enfin l'homme immoral, aux yeux duquel rien n'eſt important que l'utile, & qui regarde & le juſte & l'honnête comme des règles à preſcrire, & à ne s'impoſer jamais, décélera ſon caractère par ſon mépris pour la ſimple droiture, & par ſon admiration pour l'adreſſe & l'habileté. Ecoutez-le, & voyez quel ſera l'objet qui aura captivé ſon eſtime : ce ſera le fourbe profond qui aura ſu le mieux intriguer à la Cour, ou gagner la faveur du peuple, en impoſer aux gens de bien, tromper les plus habiles, ſurprendre les plus ſages, s'inſinuer & s'introduire dans la confiance des grands, en abuſer à ſon profit, employer à propos la baſſeſſe & l'audace, la calomnie ou l'adulation, & ne rougir de rien, que d'échouer dans ſes entrepriſes devant un plus fourbe que lui.

Si des *Mémoires* prennent l'empreinte d'un caractère vicieux, ils ne reçoivent pas moins celle d'une ame honnête & vertueuſe ; & le commun ſymbole de ceux-ci ſera la probité. Mais quoique la probité ſoit une, elle ſe modifie encore ſelon la trempe de l'eſprit & de l'ame. L'homme de bien, dans ſon témoignage, ne dira que ce qu'il aura vu, mais les témoins même les plus fidèles n'auront pas vu la même choſe, ou ne l'auront pas vue avec les mêmes yeux. Le moment ou la poſition, telle circonſtance échappée ou ſaiſie, un mot bien ou mal entendu, peut faire ſeul que deux témoins diffèrent. Rien de plus ingénu que les *Mémoires* de Montpenſier, rien de plus ſincère que ceux de Motteville ; & ſouvent l'une blâme ce que l'autre a loué.

Dans la manière de s'affecter de ce qu'on voit, les différences ne ſont pas moins ſenſibles ; & c'eſt la principale cauſe de la diverſité des ſtyles. Suppoſez des témoins également ſincères, également inſtruits, mais diverſement organiſés ; le même

événement conſterne l'un, ſoulève l'autre, n'inſpire à celui-ci qu'une molle triſteſſe, pénètre celui-là d'une douleur vive & profonde; & leur manière de le raconter ſe reſſent de ces impreſſions. Je crains bien moins ceux qui rougiſſent que ceux qui pâliſſent, diſoit Céſar. Celui qui aura rougi de colère ſera véhément dans ſa narration; celui qui aura pâli d'horreur, ſera terrible dans ſes peintures. Mais chacun aura dans ſon ſtyle l'intérêt de la vérité, ſi, librement & de bonne foi, il a laiſſé couler ſa plume, ſi ſon langage porte l'empreinte de ſon eſprit & de ſon caractère, & ſi dans toutes les ſituations il ſe peint tel qu'il a été, ne diſant que ce qu'il a vu, & ſans vouloir nous affecter de ſes récits, plus que l'objet préſent n'aura dû l'affecter lui-même.

MERVEILLEUX. On peut diſtinguer dans la Poéſie deux eſpèces de *Merveilleux*.

Le *Merveilleux naturel* eſt pris, ſi je l'oſe dire, ſur la dernière limite des poſſi-

bles : la vérité y peut atteindre, & la ſimple raiſon peut y ajouter foi. Tels ſont les extrêmes en toutes choſes, les événemens ſans exemple, les caractères, les vertus, les crimes inouis, les jeux du haſard qui ſemblent annoncer une fatalité marquée, ou l'influence d'une cauſe puiſſante qui préſide à ces accidens : telles ſont les grandes révolutions dans le phyſique, les déluges, les tremblemens de terre, les bouleverſemens qui ont changé la face du globe, ouvert un paſſage à l'Océan dans les profondes vallées qui ſéparoient l'Europe de l'Afrique, ou la Suède de l'Allemagne, rompu la communication du Nord de l'Amérique & de l'Europe, englouti peut-être la grande île Atlantique, & mis à ſec les bancs de ſable qui forment l'Archipel de la Grèce & celui de l'Inde, peut-être auſſi élevé ſi haut les volcans de l'ancien & du nouveau monde : telles ſont auſſi, dans le moral, les grandes incurſions & les vaſtes conquêtes, le renverſement des Empires & leur ſucceſſion rapide, ſur-tout lorſque

c'eſt un ſeul homme dont le génie & le courage ont produit ces grands changemens : tels ſont par conſéquent les caractères & les génies d'une force, d'une vigueur, d'une élévation extraordinaires : tels ſont enfin les événemens particuliers, dont la rencontre ſemble ordonnée par une puiſſance ſupérieure.

Ariſtote en donne pour exemple la chute de la ſtatue de Miris ſur le meurtrier de Miris. Le Théâtre grec eſt rempli de ces rencontres *merveilleuſes :* tel eſt le ſort d'Oreſte, cru meurtier d'Oreſte, & ſur le point d'être immolé par Iphigénie ſa ſœur ; tel eſt le ſort d'Egiſte, cru meurtrier d'Egiſte, & ſur le point d'être immolé par Mérope ſa mère ; tel eſt le ſort d'Œdipe, meurtrier de Laïus ſon père, & cherchant lui-même à découvrir le meurtrier de Laïus.

L'Hiſtoire préſente pluſieurs de ces haſards, dont la poéſie pourroit, au beſoin, faire une ſorte de prodige : de ce nombre eſt la naiſſance d'Alexandre, le même jour que fut brûlé le temple de Diane à

Ephèſe ; Carthage & Corinthe détruites dans une même année ; Prague emporté d'aſſaut le 28 Novembre 1631, par Jean-George, électeur de Saxe, & par eſcalade le même jour 28 Novembre 1641, par ſon arrière-petit-fils ; la pluie qui lave le viſage de Britannicus à ſes funérailles, & y fait découvrir les traces du poiſon ; l'orage qu'il y eut à Pau le jour de la mort de Henri IV, où l'on dit que le tonnerre briſa les armes du roi ſur la porte du château dans lequel ce prince étoit né, & qu'un taureau, appelé *le Roi des taureaux*, à cauſe de ſa beauté, effrayé de ce coup de foudre, ſe tua en ſe précipitant dans les foſſés du château ; ce qui fit que dans toute la ville le peuple cria : *Le roi eſt mort.*

Ces circonſtances, que l'on remarque dans les événemens publics ſont auſſi quelquefois aſſez ſingulières & aſſez frappantes, dans les événemens particuliers, pour y jeter du *Merveilleux*. Tel ſeroit, par exemple, l'aventure de ce Comte de Guiches, qui, par amour, portant ſur ſon

cœur le portrait d'Henriette d'Angleterre, le jour d'une bataille, reçut une balle à l'endroit même où étoit la boîte qui l'enfermoit, & dut la vie à ce bouclier précieux.

De ce même genre de *Merveilleux*, ſont toutes ces deſcriptions des poètes, où, ſans ſortir des bornes de la nature, l'imagination renchérit tant qu'elle peut ſur la réalité ; ce qui fait de la fiction un continuel enchantement.

Le *Merveilleux ſurnaturel* eſt l'entremiſe des êtres qui, n'étant pas ſoumis aux lois de la nature, y produiſent des accidens au deſſus de ſes forces, ou indépendans de ſes lois.

On a dit, en parlant du *Merveilleux* poétique : « Minerve & Junon, Mars & Vénus, qui jouent de ſi grands rôles dans l'*Iliade* & dans l'*Enéide*, ne ſeroient aujourd'hui, dans un Poème épique, que des noms ſans réalité, auxquels le lecteur n'attacheroit aucune idée diſtincte, parce qu'il eſt né dans une religion toute contraire, ou élevé dans des principes tout différens ». On a dit que la chute de la

Mythologie entraîne néceſſairement l'excluſion de cette ſorte de *Merveilleux*, & que l'illuſion ne peut être complète qu'autant que la Poéſie ſe renferme dans la créance commune. On a dit qu'en vain ſe fonderoit-on, dans les ſujets profanes, ſur le *Merveilleux* admis dans nos Opéra; & que, ſi on le dépouille de tout ce qui l'y accompagne, on oſe répondre que ce *Merveilleux* ne nous amuſera pas une minute.

Ces ſpéculations, démenties par l'expérience, ne ſont fondées que ſur une fauſſe ſuppoſition, ſavoir, que la Poéſie, pour produire ſon effet, demande une illuſion complète.

Il eſt démontré qu'au Théâtre, où le preſtige poétique a tant de force & de charmes, non ſeulement l'illuſion n'eſt pas entière, mais ne doit pas l'être; il en eſt de même à la lecture: ſans quoi l'impreſſion faite ſur les eſprits ſeroit ſouvent pénible & douloureuſe. *Voyez* ILLUSION.

Le lecteur n'a donc pas beſoin que le

Merveilleux ſoit pour lui un objet de créance, mais un objet d'opinion hypothétique & paſſagère. C'eſt, en Poéſie, une donnée dont tous les peuples éclairés ſont d'accord : tout ce qu'on y exige, ce ſont les convenances, ou la vérité relative ; & celle-ci conſiſte à ne ſuppoſer dans un ſujet que le *Merveilleux* reçu dans l'opinion du temps & du pays où l'action s'eſt paſſée : en ſorte qu'on ne nous donne à croire que ce que les peuples de ce temps-là, ou de ce pays-là, ſemblent avoir dû croire eux-mêmes. Alors, par cette complaiſance que l'imagination veut bien avoir pour ce qui l'amuſe, nous nous mettons à la place de ces peuples ; & pour un moment nous nous laiſſons ſéduire par ce qui les auroit ſéduits.

Ainſi, autant il ſeroit ridicule d'employer le *Merveilleux* de la Mythologie ou de la Magie dans une action étrangère aux lieux & aux temps où l'on croyoit à l'une ou à l'autre, autant il eſt raiſonnable & permis de les employer dans les ſujets auxquels l'opinion du temps

temps & du pays les rend comme adhérentes. Eh ! qui jamais a reproché l'emploi de la Magie au Taſſe ; & à l'auteur du *Télémaque*, l'emploi du *Merveilleux* d'Homère ? Une piété trop délicate & trop timide pourroit ſeule s'en alarmer ; mais ce que blâmeroit un ſcrupule mal entendu, le goût & le bon ſens l'approuvent.

La ſeule attention qu'on doit avoir eſt de ſaiſir bien au juſte l'opinion des peuples à la place deſquels on veut nous mettre, afin de ne pas faire du *Merveilleux* un uſage dont eux-mêmes ils ſeroient bleſſés. C'eſt ainſi, par exemple, qu'un poète qui traiteroit aujourd'hui le ſujet de la *Pharſale*, ſeroit obligé de faire ce qu'a fait Lucain, de s'interdire l'entremiſe des dieux dans la querelle de Céſar & de Pompée. La raiſon en eſt, qu'on ne ſe prête à l'illuſion qu'autant qu'on ſuppoſe que les témoins de l'événement auroient pu s'y livrer eux-mêmes. Cette convention paroît ſingulière ; & cependant rien n'eſt plus réel.

Il s'enſuit que, dans les ſujets modernes, le *Merveilleux* ancien ne peut être ſérieuſement employé ; & c'eſt une perte immenſe pour la Poéſie épique.

Ce n'eſt pas que le *Merveilleux* ſoit réduit pour nous, comme on l'a prétendu, à l'allégorie des paſſions humaines perſonnifiées. Avec de l'art, du goût, & du génie, nos prophètes, nos anges, nos démons, & nos ſaints peuvent agir décemment & dignement dans un Poème ; & à la mal-adreſſe du Camoëns, de Sannazar, de S. Didier, de Chapelain *&c.*, on peut oppoſer les exemples du Taſſe, de Milton, de l'auteur d'*Athalie* & de celui de la *Henriade*.

Mais ce qui manque au *Merveilleux* moderne, c'eſt d'être paſſionné. La divinité eſt inaltérable par eſſence ; & tout le génie des poètes ne ſauroit faire de Dieu qu'un homme : ce qui eſt une inepție ou une impiété. Nos anges & nos ſaints, exempts de paſſions, ſeront des perſonnages froids, ſi on les peint dans leur état de calme & de béatitude ; ou

indécemment dénaturés, ſi on leur donne les mouvemens tumultueux du cœur humain.

Nos démons, plus favorables à la Poéſie, ſont ſuſceptibles de paſſions, mais ſans aucun mélange ni de bonté, ni de vertu : une fureur plus ou moins atroce, une malice plus ou moins artificieuſe & profonde, en deux mots, le vice & le crime ſont les ſeules couleurs dont on puiſſe les peindre.

Voilà les véritables raiſons pour leſquelles on ſeroit inſenſé de croire pouvoir ſubſtituer, ſans un extrême déſavantage, le *Merveilleux* de la Religion à celui de la Mythologie.

Les dieux d'Homère ſont des hommes plus grands & plus forts que nature, ſoit au phyſique, ſoit au moral. La méchanceté, la bonté, les paſſions, les vices, les vertus, le pouvoir & l'intelligence au plus haut degré concevable, tout le ſyſtême enfin du bien & du mal mis en action par le moyen de ces agens ſurnaturels ; voilà le *Merveilleux* favora-

ble à la Poéſie. Mais quel effet produire ſur l'ame des hommes avec de pures intelligences, ſans paſſions, ni vices, ni vertus, qui n'ont plus rien à eſpérer, à déſirer, ni à craindre, & dont une tranquillité éternelle eſt l'immobile élément ? Voyez auſſi combien eſt abſurde & puéril, dans le Poème de Milton, le péril où il met les anges, & leur combat contre les démons?

Les deux magies rapprochent un peu plus le *Merveilleux* de la Religion de celui de la Fable, en donnant aux deux puiſſances, infernale & céleſte, des miniſtres paſſionnés, & dont il ſemble qu'on peut animer & varier les caractères : mais les magiciens eux-mêmes ſont décidés bons ou méchans, par cela ſeul que le Ciel, ou que l'Enfer les ſeconde ; & il n'eſt guère poſſible de les peindre que de l'une de ces deux couleurs. Les premiers poètes qui, avec ſuccès, ont employé cette machine, en doivent donc avoir uſé tous les reſſorts.

Quelle comparaiſon avec un ſyſtême religieux, où non ſeulement les paſſions,

les vertus, les talens, les arts, le génie, toute la nature intellectuelle & morale, mais les élémens, les saisons, tous les grands phénomènes de la nature physique, toutes ses grandes productions avoient leurs dieux, plus ou moins dépendans, mais assez libres pour agir, chacun, selon leur caractère!

Cet avantage des anciens sur les modernes est élégamment exprimé dans le Poème de l'Anti-Lucréce.

O utinam, dum te regionibus infero sacris,
Arentem in campum liceat deducere fontes
Castalios, versis læta in viridaria dumis;
Ac totam in nostros Aganippida fundere versus!
Non mihi, quæ vestro quondam facundia vati,
Nec tam dulce melos, nec par est gratia cantûs.
Reddidit ille suâ graïorum somnia linguâ;
Nostra peregrinæ mandamus sacra loquelæ.
Ille voluptatem & veneres, chariumque choreas
Carmine concelebrat; nos veri dogma severum:
Triste sonant pulsæ nostrâ testudine chordæ.
Olli suppeditat dives natura leporis
Quidquid habet, lætos summittens prodiga flores...
Æneadûm genitrix felicibus imperat arvis,
Aëriasque plagas recreat, pelagusque profundum.

Quant aux perſonnages allégoriques, il faut renoncer à en faire jamais la machine d'un Poème ſérieux. On pourra bien les y introduire en épiſodes paſſagers, lorſqu'on aura quelque idée abſtraite, quelque circonſtance morale à préſenter ſous des traits plus ſenſibles ou plus intéreſſans que la vérité nue ; ou que celle-ci aura beſoin d'un voile pour ſe montrer avec décence, ou paſſer avec modeſtie : c'eſt ainſi que, dans la *Henriade*, la politique perſonnifiée eſt un ingénieux moyen de nous peindre la Cour de Rome ; c'eſt ainſi que, dans le même Poème, la peinture allégorique des vices raſſemblés aux portes de l'enfer, eſt l'exemple le plus parfait de la vérité philoſophique, animée, embellie, & rendue ſenſible aux yeux par la fiction :

Là git la ſombre Envie, à l'œil timide & louche,
Verſant ſur des lauriers les poiſons de ſa bouche :
Le jour bleſſe ſes yeux dans l'ombre étincelans ;
Triſte amante des morts, elle hait les vivans.
Elle aperçoit Henri, ſe détourne, & ſoupire.
Auprès d'elle eſt l'Orgueil, qui ſe plaît & s'admire ;

La Foibleſſe au teint pâle, aux regards abattus,
Tyran qui cède au crime & détruit les vertus ;
L'Ambition ſanglante, inquiète, égarée,
De trônes, de tombeaux, d'eſclaves entourée ;
La tendre Hypocriſie, aux yeux pleins de douceur ;
(Le Ciel eſt dans ſes yeux, l'Enfer eſt dans ſon cœur)
Le faux Zèle étalant ſes barbares maximes ;
Et l'Intérêt enfin, père de tous les crimes.

Les anciens ont eux-mêmes allégoriſé quelques-uns de leurs épiſodes, comme la ceinture de Vénus dans l'*Iliade*, & la jalouſie de Turnus dans l'*Enéide*. Mais qu'on ſe garde bien de compter ſur les perſonnages allégoriques, pour être conſtamment, comme les dieux d'Homère, les mobiles de l'action. Ces perſonnages ont deux défauts, l'un d'avoir en eux-mêmes trop de ſimplicité de caractère, l'autre de n'avoir pas aſſez de conſiſtance dans l'opinion.

J'oſerois comparer un caractère poétique à un diamant qui n'a du jeu qu'autant qu'il a pluſieurs faces ; ou plutôt à un compoſé chimique, dont la fermentation & la chaleur a pour cauſe la con-

trariété de ſes élémens. Un caractère trop ſimple eſt uniforme : il peut avoir de l'énergie & de l'impétuoſité ; mais il n'a qu'une impulſion, ſans aucune révolution en ſens contraire & ſur lui-même : l'envie ſera toujours l'envie, & la vengeance, la vengeance : au lieu que le caractère moral de l'homme eſt compoſé, divers, & changeant ; & des combats qu'il éprouve en lui-même, réſulte la variété & l'impétuoſité de ſon action. Quel perſonnage allégorique peut-on imaginer jamais qui occupe la Scène, comme le caractère d'Hermione ou celui d'Oroſmane ?

Les dieux d'Homère, comme je l'ai dit, ſont des hommes paſſionnés : au lieu que les perſonnages allégoriques ſont des définitions perſonnifiées & immuables par eſſence.

D'un autre côté, l'opinion n'y attache pas aſſez de réalité, pour donner lieu à l'illuſion poétique ; cette illuſion n'eſt jamais complète : mais lorſque le *Merveilleux* a été réellement, parmi les hom-

mes, un objet de créance, nous voulons bien, pour un moment, nous mettre à la place des peuples qui croyoient à ces fables ; & dès-lors elles ont pour nous une eſpèce de réalité. Mais les fictions allégoriques n'ont formé le ſyſtême religieux d'aucun peuple du monde : on les voit naître çà & là de l'imagination des poètes ; & on ne les regarde jamais que comme un jeu de leur eſprit, ou comme une façon de s'exprimer ſymbolique & ingénieuſe. L'allégorie ne peut donc jamais être la baſe du *Merveilleux* de l'Epopée, par la raiſon qu'en un ſimple récit elle ne fait jamais aſſez d'illuſion. Ce n'eſt que dans le dramatique, où l'objet préſent en impoſe, qu'elle peut quelquefois acquérir, par l'erreur des yeux, aſſez d'aſcendant ſur l'eſprit ; & de là vient que, dans l'Opéra d'*Armide*, l'épiſode de la Haîne fait toute ſon illuſion.

Il n'y a donc plus pour nous que deux moyens d'introduire le *Merveilleux* dans l'Epopée : ou de le rendre épiſodique, accidentel, & paſſager, ſi c'eſt le *Mer-*

veilleux moderne, & d'employer alors les vices, les vertus, les paſſions humaines, non pas allégoriquement, mais en réalité, à produire, animer, & ſoutenir l'action ; ou, ſi l'on veut faire uſage du *Merveilleux* de la Mythologie ou de celui de la Magie, de prendre ſon ſujet dans les temps & les lieux où l'on croyoit à ces prodiges. C'eſt ce qu'ont fait les deux hommes de génie à qui la France doit la gloire d'avoir deux Poèmes épiques dignes d'être placés à côté des anciens, Fénélon & Voltaire.

MŒURS. Dans un état républicain, preſque toutes les habitudes ſe reſſemblent ; dans un état monarchique elles diffèrent toutes, entre ce qu'on appelle le grand monde & le peuple. Il fut un temps où la bourgeoiſie tenoit le milieu entre ces deux claſſes, & alors ce qui reſſembloit aux *Mœurs* bourgeoiſes, étoit encore d'aſſez bon goût pour amuſer les eſprits les plus délicats. Ce temps n'eſt plus. Les *Mœurs*, le goût, & les uſages du grand monde

ont paſſé dans la bourgeoiſie. Il n'y a preſque plus que deux tons, & il n'eſt plus permis à celui du peuple de dominer, même dans la comédie. Au théâtre, comme dans le monde, un valet & une ſoubrette parlent la langue de leurs maîtres. Le Bourgeois Gentilhomme eſt un homme bien élevé, madame Jourdain eſt une femme du monde. Tout s'eſt poli, & tout s'eſt émouſſé. Mais remontons plus haut.

En morale & en politique on entend par les *Mœurs* des hommes, leurs inclinations habituelles, ou la forme que l'habitude a donnée à leur naturel. Mais relativement aux arts d'imitation, & particulièrement à l'égard de la poéſie, l'idée qu'on attache aux *Mœurs* eſt plus étendue : elle embraſſe le naturel, l'habitude, & les accidens paſſagers qui ſe combinent avec l'un & l'autre. Ainſi, dans le ſyſtême des *Mœurs* poétiques ſont compriſes les inclinations & les affections de l'ame.

Celui qui veut peindre les *Mœurs* doit donc ſe propoſer ces trois objets d'étude :

la nature, l'habitude, & la paſſion.

Le premier ſoin d'un peintre qui veut exceller dans ſon art, eſt de chercher des modèles dans leſquels les proportions, les formes, les contours, les mouvemens, les attitudes ſoient tels que les donne la nature avant que l'habitude en altère la pureté. Le même ſoin doit occuper le poète : il eſt comme impoſſible que, dans l'homme en ſociété, le naturel ſoit pur & ſans mélange; mais peut-être, avec un eſprit juſte & capable de réflexion, n'eſt-il pas auſſi mal-aiſé qu'il le ſemble, de diſtinguer, en ſoi-même & dans ſes pareils, ce que le naturel y produit, de ce que la culture y tranſplante. Le ſoin de ſa vie & de ſa défenſe, de ſon repos & de ſa libérté; le reſſentiment du bien & du mal; les retours d'affection & de haîne; les liens du ſang & ceux de l'amour; la bienfaiſance, la douce pitié, la jalouſie & la vengeance, la répugnance à obéir, & le déſir de dominer; tout cela ſe voit dans l'homme inculte bien mieux que

dans l'homme civiliſé. Or plus ces formes primitives ſeront ſenties ſous le voile bizarrement varié de l'éducation & de l'habitude, plus ces mouvemens libres & naturels s'obſerveront à travers la gêne où les retiennent le manége des bienſéances & l'eſclavage des préjugés, plus l'effet de l'imitation ſera infaillible ; car la nature eſt au dedans de nous-mêmes avide de tout ce qui lui reſſemble & empreſſée à le ſaiſir. Voyez dans nos ſpectacles avec quels tranſports elle applaudit un trait qui la décèle & qui l'exprime vivement. Si donc le poète me demande où il doit chercher la nature pour la conſulter ; je lui répondrai, En vous même : *noſce te ipſum*. C'eſt moi que j'étudie quand je veux connoître les autres, diſoit Fontenelle ; c'étoit auſſi le ſecret de l'éloquent Maſſillon : & ſous combien de faces Montagne nous peint tous tant que nous ſommes, en ne nous parlant que de lui !

La différence des climats & des âges eſt la première qu'il faut étudier dans

les *Mœurs*, parce qu'elle tient à la nature.

Le climat décide ſur-tout du degré d'énergie, d'activité, de ſenſibilité, de chaleur dans le caractère, & des inclinations qui lui ſont analogues. Les climats froids produiront des hommes moins ardens que d'autres, mais plus laborieux, plus actifs, plus vigoureux par leur complexion, plus entreprenans par l'impulſion du mal-aiſe, plus occupés de leurs beſoins, moins délicats dans leurs plaiſirs, moins ſenſibles à la douleur, moins enclins à la volupté, peu ſuſceptibles des paſſions adhérentes à la foibleſſe, doués d'un eſprit ſérieux & mâle, d'une ame ferme & d'un courage patient. Sévèrement traités par la nature, ils en contractent l'âpreté; & comme ils attachent peu de prix à la vie, ils comptent pour peu de choſe les dangers qu'elle court. Durs pour eux-mêmes, ils le ſont pour les autres, ſans croire leur faire injuſtice. L'indépendance, la liberté, le droit de la force, la gloire de

l'invaſion, & le butin pour prix de la victoire ; voilà leur code naturel. Les climats chauds donnent au caractère plus d'ardeur & de véhémence, mais moins d'activité, de force, & de courage. La chaleur eſt dans les fluides, mais les ſolides énervés s'y refuſent; en ſorte que les hommes ſont à la fois amollis & paſſionnés. Crime & vertu, tout s'y reſſent, & de l'ardeur du ſang, & de la foibleſſe des organes. L'amour, la haîne, la jalouſie, la vengeance, l'ambition même y bouillonnent au fond des cœurs ; mais les moyens les plus faciles de s'aſſouvir ſont ceux que la paſſion préfère. La trahiſon y eſt en uſage, non parce qu'elle eſt moins périlleuſe, mais parce qu'elle eſt moins pénible. La lâcheté n'y eſt pas dans l'ame, mais dans le corps: on y eſt eſclave & tyran par indolence; on y ſemble moins attaché à la vie qu'à la pareſſe; le beſoin ſeul y fait violence à la nature. Les peuples des climats tempérés tiennent le milieu entre ces deux extrêmes : actifs, mais moins infatigables

que les premiers ; voluptueux, mais moins amollis que les ſeconds ; leur volonté, leur force, leur ardeur, leur conſtance ſont également modérées ; l'énergie de l'ame & du corps eſt la même ; les paſſions, au lieu de fermenter, agiſſent, & s'appaiſent en s'exhalant. De cet accord des facultés morales & phyſiques, réſulte, & dans le bien & dans le mal, un état de médiocrité éloigné de tous les excès, un caractère mitoyen entre le vice & la vertu, incertain dans ſon équilibre, également ſuſceptible des inclinations contraires, & auſſi variable que le climat dont il éprouve l'influence.

Horace a merveilleuſement bien décrit les *Mœurs* des différens âges de la vie, qu'Ariſtote avoit analyſées, & il ſeroit ſuperflu de tranſcrire ici ces beaux vers que tout le monde ſait par cœur. Mais à ces deux cauſes naturelles de la diverſité des *Mœurs* ſe joint l'influence de l'habitude ; & celle-ci eſt un compoſé des impreſſions répétées que font ſur nous l'inſtruction, l'exercice, l'opinion, &

& l'exemple. C'eſt donc peu d'avoir étudié dans l'homme moral ce que les peintres appellent le *nu*; il faut s'inſtruire des différens modes que l'inſtitution a pu donner à la nature, ſelon les lieux & les temps. *Prendendo la Poeſia ogni ſua luce della luce del hiſtoria . . . . ſenſa la quale la Poeſia camina in oſcurriſſime tenebre.* (Le Taſſe.)

» Celui qui ſait ce qu'on doit à ſa patrie, à ſes amis, à ſes parens, quels ſont les droits de l'hoſpitalité, les devoirs d'un ſénateur & d'un juge, les fonctions d'un général d'armée; celui-là, dit Horace, eſt en état de donner à ſes perſonnages le caractère qui leur convient ». Horace parloit des *Mœurs* romaines; mais combien de nuances à obſerver dans la peinture des mêmes caractère, pris en divers climats, ou dans des ſiècles différens! C'eſt là qu'un poète doit s'inſtruire en parcourant les annales du monde. Le culte, les lois, la diſcipline, les opinions, les uſages, les diverſes formes de gouvernement, l'in-

fluence des *Mœurs* ſur les lois, des lois ſur le ſort des empires ; en un mot, la conſtitution phyſique, morale, & politique des divers peuples de la terre, & tout ce qui dans l'homme eſt naturel ou factice, de naiſſance ou d'inſtitution, doit entrer eſſentiellement dans le plan des études du poète : travail immenſe, mais d'où réſulte cette idée univerſelle, qui, ſelon Gravina, eſt la mère de la fiction, comme la nature eſt la mère de la vérité.

Encore cette théorie ſeroit-elle inſuffiſante ſans l'étude pratique des *Mœurs*. Le peintre le plus verſé dans le deſſein & dans l'etude de l'antique, ne rendra jamais la nature avec cette vérité qui fait illuſion, s'il n'a ſous les yeux ſes modèles. Il en eſt de même du poète : la lecture & la méditation ne lui tiennent jamais lieu du commerce fréquent des hommes : pour bien les peindre, il faut les voir de près, les écouter, les obſerver ſans ceſſe : un mot, un coup-d'œil, un ſilence, une attitude, un geſte eſt quelquefois ce qui donne la vie, l'ex-

preſſion, le pathétique à un tableau qui ſans cela manqueroit d'ame & de vérité. Mais ce n'eſt pas d'après tel ou tel modèle que l'on peint la nature dans le moral; c'eſt d'après mille obſervations faites çà & là, & qui, ſemblables à ces molécules organiques, imaginées par un philoſophe poète, attendent au fond de la penſée le moment d'éclore & de ſe placer :

Reſpicere exemplar vitæ morumque jubebo
Doctum imitatorem, & veras hinc ducere voces.

C'eſt dans un monde poli, cultivé, qu'il prendra des idées de nobleſſe & de décence ; mais pour les mouvemens du cœur humain, le dirai-je ? c'eſt avec des hommes incultes qu'il doit vivre, s'il veut les voir au naturel. L'éloquence eſt plus vraie, le ſentiment plus naïf, la paſſion plus énergique, l'ame enfin plus libre & plus franche parmi le peuple qu'à la Cour : ce n'eſt pas que les hommes ne ſoient hommes par-tout ; mais la politeſſe eſt un fard qui efface

les couleurs naturelles. Le grand monde eſt un bal maſqué.

Je ſais combien il eſt eſſentiel au poète de plaire à ce monde qu'il a pour juge, & dont le goût éclairé décidera de ſes ſuccès ; mais quand le naturel eſt une fois ſaiſi avec force, il eſt facile d'y jeter les draperies des bienſéances.

La différence la plus marquée dans les *Mœurs* ſociales, eſt celle qui diſtingue les caractères des deux ſexes. Elle tient d'un côté à la nature, & de l'autre à l'inſtitution.

Ce qui dérive de la foibleſſe & de l'irritabilité des organes ; la fineſſe de perception, la délicateſſe de ſentiment, la mobilité des idées, la docilité de l'imagination, les caprices de la volonté, la crédulité ſuſperſtitieuſe, les craintes vaines, les fantaiſies, & tous les vices des enfans : ce qui dérive du beſoin naturel d'apprivoiſer & d'attendrir un être ſauvage, fier, & fort, par lequel on eſt dominé ; la modeſtie, la candeur, la ſimple & timide innocence, ou, à leur place,

la diſſimulation, l'adreſſe, l'artifice, la ſoupleſſe, la complaiſance, tous les raffinemens de l'art de ſéduire & d'intéreſſer: enfin ce qui dérive d'un état de dépendance & de contrainte, quand la paſſion ſe révolte & rompt les liens qui l'enchaînent; la violence, l'emportement, & l'audace du déſeſpoir; voilà le fond des *Mœurs* du côté du ſexe le plus foible, & par-là le plus ſuſceptible des mouvemens paſſionnés.

Du côté de l'homme, un fonds de rudeſſe, d'âpreté, de férocité même, vices naturels de la force; plus de courage habituel, plus d'égalité, de conſtance; les premiers mouvemens de la franchiſe & de la droiture, parce que, ſe ſentant plus libre, il en eſt moins craintif & moins diſſimulé; un orgueil plus altier, plus impérieux, plus ouvertement deſpotique, mais un amour-propre moins attentif & moins adroit à ménager ſes avantages; un plus grand nombre de paſſions, & chacune moins violente, parce que, moins captive & moins

contrariée, elle n'a point, comme dans les femmes, le reſſort que donne la contrainte aux paſſions qu'elle retient; voilà le fond des *Mœurs* du ſexe le plus fort.

Viennent enſuite les différences des états de la vie. Les *Mœurs* d'un peuple chaſſeur ſeront ſauvages & cruelles: accoutumé à voir couler le ſang, l'habitude le rend prodigue, & du ſien, & de celui d'autrui: la chaſſe eſt la ſœur de la guerre. Les *Mœurs* d'un peuple paſteur ſont douces & voluptueuſes: il a les vices de l'oiſiveté & les vertus de la paix. Les *Mœurs* d'un peuple laboureur ſont plus ſévères & plus pures: le père & la mère de l'innocence ſont le travail & la frugalité. Les *Mœurs* d'un peuple navigateur ſont corrompues par la ſoif des richeſſes: car le commerce eſt l'aliment & le germe de l'avarice; & celui qui paſſe ſa vie à s'expoſer pour de l'argent, n'eſt pas éloigné de ſe vendre.

Nouvelle différence entre le peuple des campagnes & le peuple des villes:

dans l'un, les déſirs ſont bornés comme les beſoins, & les beſoins comme les idées; dans l'autre, l'imagination, la cupidité, l'envie ſont inceſſamment excitées par la vue des jouiſſances qui environnent la pauvreté. Plus de défiance, de ruſe, d'opiniatreté dans le villageois, parce qu'il eſt ſans ceſſe expoſé aux ſurpriſes de la fraude & de l'uſurpation; plus de ſécurité, de droiture, & de bonne foi dans le citadin, parce qu'il eſt protégé de plus près par les lois, & qu'il n'eſt pas obligé d'être en garde contre l'injuſtice & la force.

Parmi les différens ordres de citoyens, encore mille nuances dans les *Mœurs*; chaque condition a les ſiennes: la nobleſſe, la bourgeoiſie, l'homme d'épée, l'homme de robe, l'artiſan, & le financier (je ne parle point de l'égliſe, quoique la cenſure poétique ne l'ait pas toujours épargnée), tous les rangs, toutes les profeſſions forment enſemble un tableau vivant & varié à l'infini, où l'éducation, l'habitude, le préjugé, l'opinion,

la mode, & le travail continuel de la vanité pour établir des diſtinctions, donnent aux *Mœurs* de la ſociété mille & mille couleurs diverſes. Voilà le grand objet des études du poète.

Mais avec ces *Mœurs* générales ſe combinent les accidens qui les modifient diverſement ſelon les divers caractères, & plus encore ſelon les circonſtances de l'action : d'où réſulte une variété inépuiſable. Le même caractère a paru dix fois ſur la ſcène, & toujours différent par ſa ſeule poſition : c'eſt comme le modèle d'une école de deſſin, qui varie ſes attitudes, ou que chacun copie d'un côté différent. Tous les raiſonneurs, tous les amoureux de Molière ſe reſſemblent, & tous les amoureux comiques reſſemblent à ceux de Molière. Dans Racine, tous les amans, ou tendres ou paſſionnés, ne diffèrent que par des nuances, ou plutôt par leur ſituation : ſuppoſez qu'ils changent de place; Britannicus ſera Hippolyte, Bajazet ſera Xipharès, Hermione ſera Roxane, &, pour aller plus loin,

Ariane ſera Didon; Inès ſera Monime; Monime, Ariane ou Zaïre.

Au lieu que Racine avoit fait ſes femmes paſſionnées & ſes hommes tendres, Voltaire a fait ſes femmes tendres & ſes hommes paſſionnés; & de ce ſeul renverſement de la même combinaiſon, il a tiré comme un nouveau théâtre.

A plus forte raiſon, ſi le poète combine la même paſſion avec de nouveaux caractères, ou deux paſſions oppoſées dans un caractère déjà connu, produira-t-il de nouvelles *Mœurs*. Phocas eſt un tyran atroce; mais il eſt père: il déſire ardemment de perdre le roi légitime; mais il craint d'immoler ſon fils: voilà un caractère rare, & pourtant naturel & vrai.

C'eſt dans la ſingularité ſurprenante de ces contraſtes que conſiſte le merveilleux naturel qui convient à l'Epopée & à la Tragédie. Le modèle le plus parfait dans ce genre, le chef-d'œuvre du génie poétique, eſt le caractère d'Achille. Rien de plus extraordinaire que l'ex-

trême ſenſibilité & l'extrême inflexibilité réunies dans le même homme. Mais joignez-y l'extrême fierté, révoltée par une injuſtice outrageante ; dès lors la bonté même & la droiture de ſon caractère, profondément bleſſées, doivent le rendre inexorable ; & ce ne ſera que pour venger un ami paſſionnément aimé, qu'il oubliera ſa propre injure & ſon propre reſſentiment.

Ce merveilleux naturel conſiſte auſſi à contrarier les *Mœurs* générales par les *Mœurs* perſonnelles. Des hommes réputés ſauvages, qui ont reçu de la nature les lumières, la grandeur d'ame, les vertus ſimples & touchantes de Zamore & d'Alzire, avec ces principes dans l'ame, qu'il eſt honteux de manquer à ſa foi, qu'il eſt affreux d'être ingrat & parjure, qu'il eſt beau de mourir plutôt que de trahir ſa conſcience, & qu'il eſt juſte & grand de ſe venger, ſont un compoſé de cet ordre extraordinaire & merveilleux.

Par la même raiſon, lorſqu'on voit dans une femme une vigueur de carac-

tère dont l'homme eſt à peine capable, comme dans Pulchérie, dans Viriate, dans Cornélie, dans la Cléopatre de Rodogune; ou, mieux encore, lorſque, dans la même femme, on voit le contraſte de la foibleſſe naturelle à ſon ſexe, avec des élans de fierté, de courage, & de force héroïque; ce phénomène doit exciter la ſurpriſe & l'étonnement.

Où eſt donc alors la vérité de l'imitation? Elle eſt dans les cauſes morales, dont l'influence a dû modifier ainſi les *Mœurs*; dans les circonſtances de l'action, qui donnent plus ou moins de force à la nature, à l'habitude, à la paſſion du moment; & c'eſt là véritablement ce qu'il y a de plus difficile. Un naturel ſimple & commun eſt aiſé à imiter ou à feindre avec vraiſemblance; mais un naturel extraordinaire & compoſé de qualités qui ſemblent ſe contrarier, quand il eſt enſemble & d'accord, eſt le chef-d'œuvre de l'invention. C'eſt là que l'éloquence eſt néceſſaire au poëte. Sans la véhemence de Caſſius & les grands mou-

vemens qu'il oppoſe à l'horreur naturelle du parricide, quelle apparence y auroit-il que le fils de Céſar, juſte, ſenſible, & bon, conſentît à l'aſſaſſiner ? Quelle apparence y auroit-il qu'une mère comme Cléopâtre eût fait poignarder un de ſes fils & voulût empoiſonner l'autre, ſi l'éloquence de ſa paſſion n'avoit rendu cette atrocité vraiſemblable & comme naturelle, dans une ame où l'ambition s'eſt changée en fureur ?

Trône, à t'abandonner je ne puis conſentir ;
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en ſortir.

Le Comique a auſſi ſa façon de renchérir ſur la nature. Un caractère dans la ſociété ne ſe montre pas à chaque inſtant : l'avare ne ſe préſente pas ſans ceſſe comme avare ; & tous les traits qui le deſſinent ne lui échappent pas en un jour. La Comédie les raſſemble : elle écarte les traits indifférens, elle rapproche ceux qui marquent ; tout ce qu'elle fait dire ou faire au perſonnage ridicule, l'annonce & le caractériſe : l'action n'en eſt

que le tableau ; & ce tableau, formé de traits pris çà & là, fait un enſemble plus continu & plus complet qu'aucun modèle individuel ne peut l'être. Telle eſt la ſorte d'exagération que ſe permet la Comédie ; & pour la rendre vraiſemblable, il faut que tous les incidens qui font ſortir le caractère ſoient naturellement amenés, de façon que chaque circonſtance paroiſſe naître ſpontanément pour ſeconder l'intention du peintre & lui placer le modèle à ſon gré. C'eſt le talent ſublime de Molière ; & aucun poète jamais ne l'a porté auſſi loin que lui.

Sa grande méthode, en imitant les *Mœurs*, étoit d'en marquer les contraſtes, en oppoſant les deux extrêmes l'un à l'autre, & quelquefois à tous les deux un caractère modéré ; en ſorte que ces deux vers d'Horace,

Eſt modus in rebus, ſunt certi denique fines,
Quos ultra citraque nequit conſiſtere rectum.

renferment tout l'art de Molière.

A un père avare, il oppoſe des enfans prodigues, des valets fripons, une intrigante intéreſſée. Au fourbe hypocrite,

il oppoſe d'un côté un bon homme & une bonne femme, crédules, ſimples, engoués de ſa fauſſe dévotion ; d'un autre côté, un jeune homme impétueux qui déteſte l'hypocriſie, une ſoubrette fine, adroite, & pénétrante, qui dit tout ce qu'elle a dans l'ame ; & au milieu un homme ſage & une femme vertueuſe, qui, l'un par ſa raiſon, l'autre par ſa conduite, preſſent le fourbe & le démaſquent. Après ce groupe, le plus étonnamment conçu, le plus ſavamment compoſé qui fut jamais ſur aucun théâtre, & qu'on peut regarder comme le prodige du génie comique, il eſt inutile de citer les contraſtes des *Femmes ſavantes*, du *Miſanthrope*, du *Bourgeois Gentilhomme*, & de l'*Ecole des maris*. Dans preſque toutes ſes compoſitions, Molière a ſuivi ſa méthode ; & c'eſt bien là vraiment le moule qu'il ſemble avoir caſſé, pour être inimitable.

On ne lit pas ſans impatience, dans le diſcours de Brumoi ſur la Comédie, que le coloris d'Ariſtophane eſt un coloris outré ; celui de Ménandre, un coloris trop

foible ; *celui de Molière, un vernis ſingulier, compoſé de l'un & de l'autre.* Molière avoit peint Tartuffe ; & le *vernis* de ce tableau ne plaiſoit pas à tout le monde.

Rapin examine ſi, dans la Comédie, on peut faire des images plus grandes que le naturel ; un avare plus avare, un fâcheux plus impertinent & plus incommode qu'il ne l'eſt ordinairement ; & il dit : *Plaute, qui vouloit plaire au peuple, l'a fait ainſi ; mais Térence, qui vouloit plaire aux honnêtes gens, ſe renfermoit dans les bornes de la nature, & il repréſentoit les vices ſans les groſſir.* Ce même Rapin n'aimoit pas Molière, & ſous le nom de Plaute on voit qu'il l'attaquoit. Mais qui avoit dit à Rapin juſqu'où l'importunité d'un fâcheux, & l'avarice d'un harpagon pouvoit aller naturellement ? Qui lui avoit dit que la Comédie dût ſe borner à l'imitation individuelle de telle ou de telle perſonne ? Pourquoi, ſi d'une ſeule action de deux ou trois heures un poète a le génie & l'art de faire le tableau d'un vice, pré-

ſenté ſous toutes ſes faces & dans tous ſes effets, ſans que l'intrigue ſoit trop chargée, ſans que les incidens ſoient trop accumulés, ſans qu'en un mot la vraiſemblance ou l'air de vérité y manquent; pourquoi ne le feroit-il pas ? Rapin auroit dû ſavoir qu'imiter ce ne n'eſt pas faire une choſe ſemblable, mais une choſe reſſemblante ; que ce ne ſeroit pas la peine d'aller au Théâtre pour ne voir que la copie exacte de ce que l'on voit dans le monde; que toute eſpèce de poéſie doit embellir la nature ; que l'embellir, dans le Comique, c'eſt rendre la peinture du ridicule plus vive & plus ſaillante que la réalité, & que cela ne peut ſe faire qu'en réuniſſant les traits les plus marqués du caractère que l'on peint, dans le plus grand nombre poſſible, ſans faire violence à la nature & à la vérité.

Quelques obſervations relatives à la bonté & à la vérité des *Mœurs*, acheveront d'en développer la théorie.

J'ai diſtingué dans les *Mœurs* les qualités & les inclinations de l'ame. Par les qualités

qualités de l'ame, le caractère eſt décidé naturellement tel ou tel : par les inclinations, il obéit, ou à la nature, ou à l'habitude, & à celle-ci, ſecondant ou contrariant celle-là : par les affections, il reçoit une forme accidentelle, ſouvent analogue, quelquefois oppoſée à ſon naturel & à ſes penchans. « L'homme, dit Gravina, s'éloigne de ſon caractère quand il eſt violemment agité, comme l'arbre eſt plié par les vents ». Cet effet naturel des paſſions eſt le grand objet de la Tragédie.

Diſtinguons à préſent deux ſortes de caractères, les uns deſtinés à intéreſſer pour eux-mêmes, les autres deſtinés à rendre ceux-là plus intéreſſans.

Les *Mœurs* du perſonnage dont vous voulez que le péril inſpire la crainte, & que le malheur inſpire la pitié, doivent être *bonnes*, dans le ſens d'Ariſtote. « Il y a, dit-il, quatre choſes à obſerver dans les *Mœurs* : qu'elles ſoient bonnes, convenables, reſſemblantes, & égales.... La première & la plus importante, eſt

qu'elles ſoient bonnes ». Mais comment accorder ce paſſage avec celui-ci ? « L'inclination, la réſolution exprimée par les *Mœurs*, peut être mauvaiſe ou bonne ; les *Mœurs* doivent l'exprimer telle qu'elle eſt ». Par la bonté des *Mœurs*, n'a-t-il donc entendu que la vérité ? Non ; il exige que les *Mœurs* ſoient *bonnes*, dans le même ſens qu'il a dit qu'un perſonnage doit être *bon* : ce qui le prouve, c'eſt l'exemple que lui-même il en a donné. « Une femme, dit-il, peut être bonne, un valet peut être bon, quoique les femmes ſoient communément plutôt méchantes que bonnes, & que les valets ſoient abſolument méchans.

« Je crois, dit Corneille, en tâchant de fixer l'idée que ce philoſophe attachoit à la bonté des *Mœurs*, je crois que c'eſt le caractère brillant & élevé d'une habitude vertueuſe ou criminelle, ſelon qu'elle eſt propre & convenable à la perſonne qu'on introduit ».

Mais ſi l'on obſerve qu'Ariſtote ne s'occupe jamais que du perſonnage intéreſ-

ſant, il eſt bien aiſé de l'entendre. Son principe eſt que ce perſonnage doit être digne de pitié. Il exige donc en général la bonté poétique des *Mœurs*, c'eſt à dire, la convenance, la reſſemblance, l'égalité; mais pour le perſonnage intéreſſant, il veut encore une bonté morale, c'eſt-à-dire, un fonds de bonté naturelle, qui perce à travers les erreurs, les foibleſſes, les paſſions.

Il eſt plus difficile de démêler ce caractère primitif dans le vice que dans le crime : le vice eſt une pente habituelle; le crime n'eſt qu'un mouvement. Sur la Scène on ne voit pas l'inſtant où l'homme vicieux ne l'étoit pas encore; on n'y voit pas même les progrès du vice : ainſi, dans le vice on confond l'habitude avec la nature; au lieu que l'homme innocent & même vertueux peut être coupable d'un moment à l'autre : le ſpectateur voit le paſſage & la violence de l'impulſion. Or plus l'impulſion eſt forte & moralement irréſiſtible, plus aiſément le crime obtient grâce à nos yeux, & par conſéquent

mieux la crainte qu'il inſpire ſe concilie avec l'eſtime, la bienveillance, & la pitié. Du crime on ſépare le criminel, mais on confond preſque toujours le vicieux avec le vice.

D'ailleurs le vice eſt une habitude tranquille & lente, peu ſuſceptible de combats & de mouvemens pathétiques ; au lieu que le crime eſt précédé du trouble & accompagné du remords. L'un ne ſuppoſe que molleſſe & lâcheté dans l'ame ; l'autre y ſuppoſe une vigueur qui, dans d'autres circonſtances, pouvoit ſe changer en vertu. Enfin la durée de l'action théâtrale ne ſuffit pas pour corriger le vice ; & un inſtant ſuffit pour paſſer de l'innocence au crime, & du crime au repentir : c'eſt même la rapidité de ces mouvemens qui fait la beauté, la chaleur, le pathétique de l'action.

Le perſonnage qui, dans l'intention du poète, doit attirer ſur lui l'intérêt, peut donc être coupable, mais non pas vicieux ; & s'il l'a été, on ne doit le ſavoir qu'au moment qu'il ceſſe de l'être.

C'eſt une leçon que nous a donnée l'auteur de l'*Enfant prodigue*. Encore le vice qu'on attribue au perſonnage intéreſſant, ne doit-il ſuppoſer ni méchanceté, ni baſſeſſe, mais une foibleſſe compatible avec un heureux naturel. Le jeune Euphémon en eſt auſſi l'exemple. *Voyez* TRAGÉDIE.

La bonté des *Mœurs* théâtrales, dans le ſens d'Ariſtote, n'eſt donc que la bonté naturelle du perſonnage intéreſſant. Ce perſonnage étoit le ſeul qu'il eût en vue; & en effet, voulant qu'il fût malheureux par une faute involontaire, il n'avoit pas beſoin de lui oppoſer des méchans: les dieux & la deſtinée en tenoient lieu dans les ſujets conduits par la fatalité: auſſi n'y a-t-il pas un méchant dans l'*Œdipe*; & dans l'*Iphigénie en Tauride*, il ſuffit que Thoas ſoit timide & ſuperſtitieux. Il en eſt de même des ſujets dans leſquels la paſſion met l'homme en péril, ou le conduit dans le malheur; il ne faut que la laiſſer agir: pour rendre ſes effets terribles & touchans, on n'a pas

beſoin d'une cauſe étrangère. Tous les caractères ſont vertueux dans la tragédie de Zaïre; & Zaïre finit par être égorgée de la main de ſon amant. C'eſt même un défaut dans la fable d'Inès, que la cauſe du malheur ſoit la ſcélérateſſe, au lieu de la paſſion : l'action eſt plus pathétique, je l'avoue; mais elle en eſt beaucoup moins morale. La perfection de la fable, à l'égard des *Mœurs*, eſt que le malheur ſoit l'effet du crime, & le crime l'effet de l'égarement.

Plus la paſſion eſt violente, plus le crime peut être grand, & la peine qui le ſuit douloureuſe & terrible. Alors, en plaignant le coupable, on ſe dit à ſoi-même : « Le Ciel qui le punit eſt rigoureux, mais il eſt juſte » ; & la pitié qu'on en reſſent n'eſt point mêlée d'indignation. Si, au contraire, une paſſion foible fait commettre un crime atroce, cela ſuppoſe un homme méchant : ſi une faute légère eſt punie par un malheur affreux, cela ſuppoſe des dieux injuſtes : ſi un malheur léger eſt la peine d'un crime

horrible, c'eſt une ſorte d'impunité dont l'exemple eſt pernicieux. Le moyen de tout concilier eſt donc de commencer par donner à la paſſion le plus haut degré de chaleur & de force ; & puis de la faire agir dans ſon accès, ſans que la réflexion ait le temps de la ralentir & de la modérer. La ſcélérateſſe du crime d'Atrée vient, non pas de ce qu'il eſt atroce, mais de ce qu'il eſt médité. Oſerois-je le dire ? il y avoit un moyen de rendre Médée intéreſſante après ſon crime : c'étoit de rendre Jaſon perfide avec audace ; de révolter le cœur de Médée par l'indignité de ſes adieux ; de ſaiſir ce moment de dépit, de rage, de déſeſpoir, pour lui préſenter ſes enfans ; de les lui faire poignarder ſoudain ; de glacer tout à coup ſes tranſports ; de faire ſuccéder à l'inſtant la mère ſenſible à l'amante indignée ; & de la ramener ſur le théâtre éperdue, égarée, hors d'elle-même, déteſtant la vie, & ſe donnant la mort. Le tableau où l'on a peint les enfans de Médée lui tendant leurs

mains innocentes & la careſſant avec un doux ſourire, tandis que, le poignard à la main, elle balance à les égorger ; ce tableau, dis-je, eſt plus touchant, plus terrible, plus fécond en mouvemens pathétiques, & plus théâtral que celui que je viens de propoſer ; mais j'ai voulu faire voir par cet exemple, qu'il n'eſt preſque rien que l'on ne pardonne à la violence de la paſſion. Toutefois, pour qu'elle ſoit digne de pitié dans ces mouvemens qui la rendent atroce, il faut la peindre avec ce trouble, cet égarement, ce déſordre des ſens & de la raiſon, où l'ame ne ſe conſulte plus, ne ſe poſsède plus elle-même.

Les paſſions les plus intéreſſantes ſont par-là même les plus dangereuſes : ainſi, la terreur & la pitié naiſſent d'une même ſource. La haîne eſt triſte & pénible, elle nous pèſe & nous importune. L'envie ſuppoſe de la baſſeſſe dans l'ame & porte ſon ſupplice avec elle. L'ambition a de la nobleſſe ; mais comme l'orgueil, l'audace, la réſolution, la fermeté qu'elle

exige, ne ſont pas des qualités touchantes, elle intéreſſe foiblement. La vengeance, la colère, le reſſentiment des injures ſont plus dans la nature des hommes nés ſenſibles, & diſpoſés à la vertu par la bonté de leur caractère : cette ſenſibilité, cette bonté même, ſont quelquefois le principe & l'aliment de ces paſſions : c'eſt ce qu'Homère a merveilleuſement exprimé dans la colère d'Achille.

En général, le même attrait qui fait le danger de la paſſion, fait l'intérêt du malheur qu'elle cauſe ; & plus il eſt doux & naturel de s'y livrer, plus celui qui s'eſt perdu en s'y livrant eſt à plaindre, & ſon exemple à redouter. Des crimes & des malheurs dont la bonté d'ame, dont la vertu même ne défend pas, doivent faire trembler l'homme vertueux, & à plus forte raiſon l'homme foible. On mépriſe, on déteſte les paſſions qui prennent leur ſource dans un caractère vil ou méchant ; & cette averſion naturelle en eſt le préſervatif. Mais celles qu'animent les ſentimens les plus chers à l'humanité,

nous intéreſſent par leurs cauſes ; leurs excès mêmes trouvent grâce à nos yeux. Voilà celles dont il eſt beſoin que les exemples nous garantiſſent ; & rien n'eſt plus propre que ces exemples à réunir les deux fins de la Tragédie, le plaiſir qui naît de la pitié, & la prudence qui naît de la crainte.

D'où il s'enſuit qu'après les ſentimens de la nature, que je ne mets pas au nombre des paſſions funeſtes, quoiqu'ils puiſſent avoir leur danger & leur excès, comme dans Hécube ; la plus théâtrale de toutes les paſſions, la plus terrible, la plus touchante par elle-même, c'eſt l'amour : non pas l'amour fade & langoureux, non pas la froide galanterie, mais l'amour en fureur, l'amour au déſeſpoir, qui s'irrite contre les obſtacles, ſe révolte contre la vertu même, ou ne lui cède qu'en frémiſſant. C'eſt dans ſes emportemens, ſes tranſports, c'eſt au moment qu'il rompt les liens de la patrie & de la nature, au moment qu'il veut ſecouer le frein de la honte ou le joug

du devoir ; c'eſt alors qu'il eſt vraiment tragique. Mais c'eſt alors, dit-on, qu'il dégrade & déshonore les héros. Il fait bien plus, il dénature l'homme, comme toutes les paſſions furieuſes ; & il n'en eſt que plus digne d'être peint avec ſes crimes & ſes attraits. Il ſemble que le bannir du Théâtre, ce ſoit le bannir de la nature. Mais s'il n'étoit plus ſur la Scène, en ſeroit-il moins dans le cœur ? « Le Théâtre, dit-on, le rend intéreſſant, & par-là même contagieux ». Le Théâtre, puis-je dire à mon tour, le peint redoutable & funeſte ; il enſeigne donc à le fuir. Mais avec des réponſes vagues, on élude tout & l'on n'éclaircit rien : allons au fait. Il eſt bon qu'il y ait des époux, & il eſt bon que ces époux s'aiment. Or ce ſentiment naturel, cette union, cette harmonie de deux ames, où ſe cache l'attrait du plaiſir, ce n'eſt pas l'amitié, c'eſt l'amour. Il eſt facile de m'entendre. Cet amour chaſte & légitime eſt un bien : il remplit les vues de la nature, il ſuppoſe la bonté du

cœur, la ſenſibilité, la tendreſſe ; car les méchans ne s'aiment pas. L'amour eſt donc intéreſſant dans ſa cauſe & dans ſon principe. « Mais cet amour, ſi pur & ſi doux, devient ſouvent furieux & coupable ». Oui, ſans doute, & c'eſt là ce qui le rend digne d'effroi dans ſes effets, comme il eſt digne de pitié dans ſa cauſe. S'il y a quelque paſſion en même temps plus ſéduiſante & plus funeſte que celle de l'amour, elle mérite la préférence ; mais ſi l'amour eſt celle des paſſions qui réunit le plus de charmes & de dangers, c'eſt de toutes les paſſions celle dont la peinture eſt en même temps la plus tragique & la plus morale.

Les *Mœurs* de l'Epopée, je l'ai déjà dit, ſont les mêmes que celles de la Tragédie, aux différences près qu'exigent l'étendue & la durée de l'action. L'Epopée demande que le paſſage d'un état de fortune à l'autre, ou, ſi l'on veut, de la cauſe à l'effet, ſoit progreſſif & aſſez lent pour donner aux incidens le temps de ſe développer. Les paſſions qu'elle emploie

ne doivent donc pas être des mouvemens rapides & paſſagers, mais des ſentimens vifs & durables, comme le reſſentiment des injures, l'amour, l'ambition, le déſir de la gloire, l'amour de la patrie, &c. De là vient que le Boſſu croit devoir préférer, pour l'Epopée, des *Mœurs* habituelles à des *Mœurs* paſſionnées ; mais il ſe trompe, & la preuve en eſt dans l'avantage du Poème pathétique ſur le Poème qui n'eſt que moral. Les habitudes ſont fortes, mais elles ſont preſque toutes froides, ſi la paſſion ne s'y mêle & ne les ſauve de la langueur.

« La beauté de l'action tragique conſiſte, dit le Taſſe, dans une révolution ſoudaine & inattendue, & dans la grandeur des événemens qui excitent la terreur & la pitié. La beauté de l'action épique eſt fondée ſur la haute vertu militaire, ſur la magnanime réſolution de mourir pour ſon pays, &c. La Tragédie admet des perſonnages qui ne ſont ni bons ni méchans, mais d'une qualité mixte. Le Poème épique demande des vertus émi-

nentes, comme la piété dans Enée, la valeur dans Achille, la prudence dans Ulyſſe ; & ſi quelquefois la Tragédie & l'Epopée prennent le même ſujet, elles le conſidèrent diverſement. Dans Hercule, Théſée, &c., l'Epopée conſidère la valeur & la grandeur d'âme ; la Tragédie les regarde comme tombés dans le malheur par quelque faute involontaire ».

Cette diſtinction n'eſt fondée, ni en exemple, ni en raiſon ; & Gravina me ſemble avoir mieux vu que le Taſſe, lorſqu'il demande pour l'Epopée, comme pour la Tragédie, des caractères mêlés de vices & de vertus. « Homère, dit-il, voulant peindre des *Mœurs* véritables & des paſſions naturelles aux hommes, ne repréſente jamais ceux-ci comme parfaits ; il ne leur ſuppoſe pas même toujours un caractère égal & ſans quelque variation. Quiconque peint autrement que lui, a un pinceau ſans vérité & qui ne peut faire illuſion.

» Les hommes, ajoute-t-il, ſoit bons, ſoit mauvais, ne ſont pas toujours occu-

pés de malice ou de bonté. Le cœur humain flotte dans le tourbillon de ſes déſirs & de ſes affections, comme un vaiſſeau battu de la tempête ; juſques-là qu'on voit dans le même perſonnage la baſſeſſe d'ame ſuccéder à la magnanimité, la cruauté faire place à la compaſſion, & celle-ci céder à la rigueur. Dans certaines occaſions le vieillard agit en jeune homme, & le jeune homme en vieillard. L'homme juſte ne réſiſte pas toujours à la puiſſance de l'or ; & l'ambition porte quelquefois le tyran à un acte de juſtice ».

On ſent bien cependant que cette théorie, mal entendue, détruiroit la règle de l'unité des *Mœurs* : il ne ſuffiroit pas même de donner aux poètes, comme a fait Ariſtote, l'alternative de peindre des *Mœurs* égales, ou également inégales ; car à la faveur de cette inégalité conſtante, il n'eſt point de compoſé moral ſi monſtrueux qu'on ne pût former. Le précepte d'Horace, de ſuivre l'opinion ou d'obſerver les convenances, eſt un guide beau-

coup plus sûr. Mais en suivant le précepte d'Horace, il ne faut point perdre de vue le précepte de Gravina.

Homère est divin dans cette partie ; & si l'on examine bien pourquoi il dessine si purement, on en trouvera la raison dans la simplicité de ses caractères. Que dans la Tragédie un personnage soit agité de divers sentimens ; que dans son ame l'habitude, le naturel, la passion actuelle se combattent ; ces mouvemens tumultueux sont favorables à une action qui ne dure qu'un jour : mais si elle doit durer une année, comme il faut plus de consistance, il faut aussi plus de simplicité. Je conseillerois donc aux poètes épiques de prendre des caractères simples, des *Mœurs* homogènes, une seule passion, une seule vertu, un naturel bien décidé, bien affermi par l'habitude, & analogue au sentiment dont il sera le plus affecté.

Les convenances relatives au sexe, à l'âge, à l'état, à la qualité des personnes, ne sont pas une règle invariable. Si l'on en croyoit certains Critiques, on ne peindroit

droit les femmes qu'avec des vices : il eſt cependant injuſte & ridicule de leur refuſer des vertus : la foibleſſe même & la timidité, qui ſont comme naturelles à leur ſexe, n'empêchent pas qu'elles ne ſoient bien ſouvent fortes & courageuſes dans le péril & dans le malheur. Ainſi, lorſqu'on peindra une Camille, une Clorinde, une Cornélie, on ſera dans la vérité, comme lorſqu'on peindra une Armide, une Didon, une Calypſo. J'obſerverai cependant qu'on a toujours ſuppoſé aux femmes des paſſions plus vives qu'aux hommes, ſoit, comme je l'ai dit, que, plus retenues par les bienſéances, les mouvemens de leur ame en deviennent plus véhémens, ſoit que la nature leur ayant donné des organes plus déliés, l'irritation en ſoit plus facile & plus prompte. On peut voir, à l'égard des paſſions cruelles, que toutes les divinités du Tartare nous ſont peintes par les anciens ſous les traits du ſexe le plus foible, mais qu'ils croyoient le plus paſſionné. Comme on lui attribue des paſſions

plus violentes, on lui attribue auſſi des ſentimens plus délicats ; & ce n'eſt pas ſans raiſon qu'on a fait les Grâces & la Volupté du même ſexe que les Furies.

Aux traits dont Ariſtote & Horace ont peint les *Mœurs* des différens âges, Scaliger en ajoute encore du côté vicieux ; & ce ſont de nouvelles études pour les poètes comiques. La jeuneſſe, dit-il, eſt préſomptueuſe & crédule ; facile à former des liaiſons & à s'y livrer ; pleine de ſenſibilité pour les malheurs d'autrui, & indifférente ſur les ſiens ; fière, violente, avide de gloire, colère, prompte à ſe venger, ne pardonnant jamais les mépris qu'elle eſſuie, & mépriſant elle-même tout ce qui ne lui reſſemble pas. La vieilleſſe, dit-il encore, eſt défiante & ſoupçonneuſe, parce qu'elle a ſans ceſſe préſentes les perfidies & les noirceurs dont elle a été tant de fois ou la victime ou le témoin ; & comme les jeunes gens meſurent tout ſur l'eſpérance de l'avenir, les vieillards jugent de tout ſur le ſouvenir du paſſé. Ils ſe décident rare-

ment ſur des choſes dont ils n'ont pas vu des exemples ; plus rarement encore ils ſe détachent de leur ſentiment; ils ne ſouffrent preſque jamais qu'on préfère celui des autres : puſillanimes & opiniâtres, cruels dans leurs haînes, triſtes dans leurs réflexions, d'une curioſité importune, & prévoyant toujours quelques déſaſtres près d'arriver.

Quant à l'état des perſonnes, le villageois, dit le même Critique, eſt naturellement ſtupide, crédule, timide, opiniâtre, indocile, préſomptueux, enclin à croire qu'on le mépriſe, & déteſtant ce mépris. L'habitant des villes eſt lâche, craintif, plein d'orgueil, indolent, plus prompt en paroles qu'en actions, plongé dans le luxe & dans la molleſſe, ſuperbe envers ceux qui lui cèdent, bas avec ceux qui lui impoſent, de la nature du crocodile. L'homme de guerre, ajoute-t-il, eſt mal-faiſant, ami du déſordre, ſe vantant de ſes faits glorieux, ſoupirant après le repos, & le quittant dès qu'il l'a trouvé.

On voit, il eſt vrai, dans tous ces états

des exemples de tous ces vices, peut-être même ſont-ils plus fréquens que ceux des qualités contraires ; & la Comédie, qui peint les hommes du côté vicieux & ridicule, a grand ſoin de recueillir ces traits. Mais & les vices & les vertus d'état peuvent ſouffrir mille exceptions, comme les vices & les vertus qui caractériſent les âges ; & en invitant les poètes à ne pas perdre de vue ces caractères généraux, je crois devoir les encourager à s'en éloigner au beſoin, ſur-tout dans la Poéſie héroïque, où l'on peint la nature, non telle qu'elle eſt communément, mais telle qu'elle eſt quelquefois. Achille & Télémaque ſont du même âge, & rien ne ſe reſſemble moins. On aime ſur-tout à voir dans les vieillards les vertus oppoſées aux défauts qu'on leur attribue. Un vrai ſage, comme Alvarès, eſt bien plus intéreſſant, & n'eſt pas moins dans la nature qu'un harangueur comme Neſtor.

Cette variété, dans les *Mœurs* du même âge ou de la même condition, tient au

fond du naturel, qui n'eſt ni abſolument différent ni abſolument le même dans tous les hommes. Chacun de nous eſt en abrégé, dans ſon enfance, ce qu'il ſera dans tous les âges de la vie, avec les modifications que les ans doivent opérer. Or ces modifications diffèrent ſelon la conſtitution primitive : en ſorte, par exemple, que le feu de la jeuneſſe développe, en l'un des vices, & en l'autre des vertus. Les forces augmentent, mais la direction reſte, à moins que la contention de l'habitude n'ait fait violence au naturel : ce qui ſort de la règle commune.

Il y a auſſi des qualités naturelles & corrélatives, auxquelles il eſt important d'avoir égard dans la peinture des *Mœurs* : je n'en citerai que quelques exemples. De deux amis, le plus tendre eſt naturellement le plus âgé : en cela Virgile a bien ſaiſi la nature, lorſqu'il a peint Niſus ſe dévouant à la mort pour ſauver le jeune Euriale. Par une raiſon à peu près ſemblable, la tendreſſe d'un père pour ſon fils eſt plus vive que celle d'un fils

pour ſon père. Ainſi, lorſque, dans l'Odyſſée, Ulyſſe & Télémaque ſe retrouvent, les larmes de Télémaque ſont eſſuyées quand celles d'Ulyſſe coulent encore. L'amour d'une mère pour ſes enfans eſt plus paſſionné que celui d'un père ; & le marquis Maffei nous en a donné un exemple bien précieux & bien touchant dans ſa Mérope. Cette mère, perſuadée qu'elle ne reverra plus ſon fils, s'abandonne à ſa douleur : un ſujet fidèle & zélé l'invite à s'armer d'un courage égal aux malheurs qui l'accablent ; & il lui cite l'exemple d'Agamemnon, à qui les dieux demandèrent ſa fille en ſacrifice, & qui eut le courage de la livrer à la mort. A quoi Mérope répond :

O Cariſo ! non avrian già mai gli dei
Ciò commendato ad una madre.

Le marquis Maffei a eu la modeſtie de dire à ce ſujet : « Ce beau ſentiment n'eſt ni ſorti de l'ame du poète, ni emprunté d'aucun écrivain ; il l'a puiſé dans le grand livre de la nature & de la

vérité, celui de tous qu'il a étudié avec le plus de ſoin». Il raconte donc qu'une mère ſe montrant inconſolable de la perte de ſon fils unique, enlevé à la fleur de ſon âge, un ſaint homme, pour l'en conſoler, lui rappela l'exemple d'Abraham, qui s'étoit ſoumis avec tant de conſtance à la volonté de Dieu, quoique le ſacrifice qu'il lui demandoit fût celui de ſon fils unique. Ah ! Monſieur, lui répondit cette mère déſolée, Dieu n'auroit jamais demandé ce ſacrifice à une mère. Cette différence eſt merveilleuſement obſervée dans l'*Orphelin de la Chine*, entre Zamti & Idamé. Fénélon l'a marquée dans un diſcours pieux, en recommandant à un évêque le peuple que Dieu lui confioit : *Soyez pour lui un père*, lui dit-il : *ce n'eſt pas aſſez ; ſoyez pour lui une mère.* Toutefois la nature même ſe laiſſe vaincre quelquefois par la paſſion ou par le fanatiſme ; & une Médée, une Cléopatre, quoique plus rare dans la nature, n'eſt pas hors de la vérité.

On peut voir, dans l'*article* CONVE-

NANCE, l'art de rapprocher de nos *Mœurs* les *Mœurs* qui nous ſont étrangères. J'obſerverai ſeulement ici que les *Mœurs* les plus favorables à la Poéſie ſont celles qui s'éloignent le moins de la nature : 1°. parce qu'elles ſont plus fortement prononcées, ſoit dans les vices, ſoit dans les vertus, & que les paſſions s'y montrent toutes nues & dans leur plus grande vigueur : 2°. parce que ces *Mœurs*, affranchies de l'eſclavage des préjugés, ont, dans leur ſimplicité noble, quelque choſe de rare & de merveilleux, qui nous ſaiſit & nous enlève. Ecoutez ce que diſoit à Cortès l'un des envoyés du peuple du Mexique : « Si tu es un Dieu cruel, voilà ſix eſclaves, mange-les, nous t'en amenerons d'autres. Si tu es un Dieu bienfaiſant, voilà de l'encens. Si tu es un homme, voilà des fruits » On raconte que le chef d'une nation ſauvage, amie des anglois, ayant été amené à Londres & préſenté à la Cour, le roi lui demanda ſi ſes ſujets étoient libres. « S'ils ſont libres ! oui, ſans doute, répondit le ſauvage : je le

ſuis bien, moi qui ſuis leur chef ». Voilà de ces traits qu'on chercheroit en vain parmi les nations civiliſées de l'Europe : leurs vertus, ainſi que leurs vices, ont une couleur artificielle qu'il faut obſerver avec ſoin, pour les peindre avec vérité.

Une qualité eſſentielle des *Mœurs*, c'eſt l'intérêt. On en a fait, avec raiſon, le grand objet de la Tragédie ; mais dans l'Epopée on l'a trop négligé. Or il n'y a de *Mœurs* bien intéreſſantes que les *Mœurs* paſſionnées ; & que ce ſoit l'amour, la colère, l'ambition, la tendreſſe filiale, le zèle pour la religion ou pour la patrie, qui ſoit l'ame de l'Epopée, plus ce ſentiment aura de chaleur, plus l'action ſera intéreſſante. On a diſtingué aſſez mal à propos, ce me ſemble, le Poème épique moral du Poème épique paſſionné ; car le Poème moral n'eſt intéreſſant qu'autant qu'il eſt paſſionné lui-même. Suppoſons, par exemple, qu'Homère eût donné à Ulyſſe l'inquiétude & l'impatience naturelles à un bon père, à un bon époux, à un bon roi, qui, loin

de ſes Etats & de ſa famille, a ſans ceſſe préſens les maux que ſon abſence a pu cauſer; ſuppoſons, dans le Poème de Télémaque, ce jeune prince plus occupé de l'état d'oppreſſion & de douleur où il a laiſſé ſa mère & ſa patrie : leurs caractères plus paſſionnés n'en ſeroient que plus touchans ; & lorſque Télémaque s'arrache aux plaiſirs, on aimeroit encore mieux qu'il cédât aux mouvemens de la nature qu'aux froids conſeils de la ſageſſe. Si ce Poème divin du côté de la morale, laiſſe déſirer quelque choſe, c'eſt plus de chaleur & de pathétique ; & c'eſt auſſi ce qui manque à l'Odyſſée & à la plupart des Poèmes connus.

Je ne prétends pas comparer en tous points le mérite d'un beau roman avec celui d'un beau poème : mais qu'il me ſoit permis de demander pourquoi certains romans nous touchent, nous remuent, nous attachent, & nous entraînent juſqu'à nous faire oublier (je n'exagère pas) la nourriture & le ſommeil ; tandis que nous liſons d'un œil ſec, je

dis plus, tandis que nous liſons à peine ſans une eſpèce de langueur les plus beaux poèmes épiques. C'eſt que dans ces romans le pathétique règne d'un bout à l'autre ; au lieu que dans ces poèmes il n'occupe que des intervalles, & qu'il y eſt ſouvent négligé. Les romanciers en ont fait l'ame de leur intrigue ; les poètes épiques ne l'ont preſque jamais employé qu'en épiſodes. Il ſemble qu'ils réſervent toutes les forces de leur génie pour les tableaux & les deſcriptions, qui cependant ne ſont à l'Epopée que ce qu'eſt à la Tragédie la décoration théâtrale. Or le plus beau ſpectacle, ſans le ſecours du pathétique, ſeroit froid, languiſſant, fatigant même, s'il étoit long ; & c'eſt ce qui arrive à l'Epopée quand la paſſion ne l'anime pas.

MORALITÉ. Quelle eſt la fin que la Poéſie ſe propoſe ? Il faut l'avouer, le plaiſir. S'il eſt vicieux, il la déshonore ; s'il eſt vertueux, il l'ennoblit ; s'il eſt pur, ſans autre utilité que d'adoucir de temps

en temps les amertumes de la vie, de ſemer les fleurs de l'illuſion ſur les épines de la vérité, c'eſt encore un bien précieux. Horace diſtingue, dans la Poéſie, l'agrément ſans utilité, & l'utilité ſans agrément : l'un des deux peut ſe paſſer de l'autre, je l'avoue ; mais cela n'eſt pas réciproque, & le Poème didactique même a beſoin de plaire, pour inſtruire avec plus d'attrait. Mais qu'à l'aſpect des merveilles de la nature, plein de reconnoiſſance & d'amour, le génie, aux aîles de flamme, ſe rapproche de la divinité par le déſir d'être le bienfaiteur du monde ; qu'ami paſſionné des hommes, il conſacre ſes veilles à la noble ambition de les rendre meilleurs & plus heureux ; que dans l'ame héroïque du poète l'enthouſiaſme de la vertu ſe mêle à celui de la gloire ; c'eſt alors que la Poéſie eſt digne de cette origine céleſte qu'elle s'eſt donnée autrefois.

Ainſi, toute Poéſie un peu ſérieuſe doit avoir ſon objet d'utilité, ſon but moral ; & la vérité de ſentiment ou de

réflexion qui en réſulte, l'impreſſion ſalutaire de crainte, de pitié, d'admiration, de mépris, de haîne, ou d'amour qu'elle fait ſur l'ame, eſt ce qu'on appelle *Moralité*.

Quelquefois la *Moralité* ſe préſente directement, comme dans un Poème en préceptes ; mais le plus ſouvent on la laiſſe à déduire, & l'effet n'en eſt que plus infaillible, lorſque le mérite de l'avoir ſaiſie trompe & conſole la vanité, que le précepte auroit bleſſée : c'eſt l'artifice de l'apologue ; c'eſt, plus en grand, celui de la Tragédie & de l'Epopée.

Je ferai voir, en parlant de la Tragédie, comment elle eſt une leçon de mœurs.

Dans l'Epopée, la *Moralité* n'eſt pas toujours auſſi ſenſible ni auſſi généralement reconnue.

Le Boſſu veut que ce Poème, pour être moral, ſoit compoſé comme l'apologue. « Homère, dit-il, a fait la fable & le deſſein de ſes Poèmes ſans penſer à ces princes (Achille & Ulyſſe), & enſuite il leur a fait l'honneur de donner leurs

noms aux héros qu'il avoit feints». Homère ſeroit, je crois, bien ſurpris d'entendre comme on lui fait compoſer ſes Poèmes. Ariſtote ne le ſeroit pas moins du ſens qu'on donne à ſes leçons. «La fable, dit ce philoſophe, eſt la compoſition des choſes». «Or deux choſes compoſent la fable, dit le Boſſu, la vérité qui lui ſert de fondement, & la fiction qui déguiſe la vérité & qui lui donne la forme de fable. Ariſtote n'a jamais penſé à ce déguiſement. Il ne veut pas que la fable enveloppe la vérité; il veut qu'elle l'imite. Ce n'eſt donc pas dans l'allégorie, mais dans l'imitation, qu'il en fait conſiſter l'eſſence. Le propre de l'allégorie eſt que l'eſprit y cherche un autre ſens que celui qu'elle préſente. Or dans la querelle d'Achille & d'Agamemnon, le ſens littéral & ſimple nous ſatisfait auſſi pleinement que dans la guerre civile entre Céſar & Pompée. Le ſens moral de l'Odyſſée n'eſt pas plus myſtérieux : il eſt direct, immédiat, auſſi naturel enfin que dans un exemple tiré de l'Hiſtoire;

& l'abſence d'Ulyſſe, priſe à la lettre, a toute ſa *Moralité*. La peine inutile que le Boſſu s'eſt donnée pour appliquer ſon principe à l'Enéide, auroit dû l'en diſſuader. Qui jamais, avant lui, s'étoit aviſé de voir dans l'action de ce Poème « l'avantage d'un Gouvernement doux & modéré ſur une conduite dure, ſévère, & qui n'inſpire que la crainte » ? Voilà où conduit l'eſprit de ſyſtême. On s'aperçoit que l'on s'égare, mais on ne veut pas reculer.

Ce n'eſt pas, comme l'a entendu l'abbé Terraſſon, la colère d'Achille en elle-même, mais la colère d'Achille *fatale aux grecs*, qui fait le ſujet de l'Iliade. Si par elle une armée triomphante paſſe tout à coup de la gloire de vaincre à la honte de fuir, & de la plus brillante proſpérité à la plus affreuſe déſolation ; l'action eſt grande & pathétique.

Le Taſſe prétend qu'Homère a voulu démontrer dans Hector, que c'eſt une choſe très-louable que de défendre ſa patrie ; & dans Achille, que la vengeance

eſt digne d'une grande ame. *Le quali opinioni eſſendo per ſe probabili, non veriſſimili, per l'artificio d'Homero divennero probabiliſſime, e provatiſſime, e ſimiliſſime al vero.* Homère, je crois, n'a penſé à rien de tout cela : car, 1°. il n'a jamais été douteux qu'il fût beau de ſervir ſa patrie ; & 2°. il n'a jamais été utile de perſuader qu'il fût grand de ſe venger ſoi-même.

Il eſt encore moins raiſonnable de prétendre que l'Iliade ſoit l'éloge d'Achille : c'eſt vouloir que le Paradis perdu ſoit l'éloge de Satan. Un panégyriſte peint les hommes comme ils doivent être ; Homère les peint comme ils étoient. Achille & la plupart de ſes héros ont plus de vices que de vertus ; & l'Iliade eſt plutôt la ſatire que l'apologie de la Grèce.

Je ne ſais pas pourquoi l'on cherche dans l'Iliade une autre *Moralité* que celle qui ſe préſente naturellement, celle que le poète annonce en débutant, & qu'il met encore dans la plainte d'Achille à ſa mère, après la mort de ſon ami Patrocle. « Ah ! périſſent dans l'univers les

contentions

contentions & les querelles ! puiſſent-elles être bannies du ſéjour des hommes & de celui des dieux, avec la colère, qui renverſe de ſon aſſiette l'homme le plus ſage & le plus modéré, & qui, plus douce que le miel, s'enfle & s'augmente dans le cœur comme la fumée ! Je viens d'en faire une cruelle expérience, par ce funeſte emportement où m'a précipité l'injuſtice d'Agamemnon ».

On voit ici bien clairement que la paſſion, pour avoir ſa *Moralité*, doit être funeſte à celui qui s'y livre. C'eſt un principe qu'Homère ſeul a connu parmi les poètes anciens ; & s'il l'a négligé à l'égard d'Agamemnon, il l'a obſervé à l'égard d'Achille.

La *Moralité* de la Henriade eſt la même, en un point, que celle de la Pharſale ; mais elle embraſſe de plus grandes vues. A l'effroi des guerres civiles, que l'un & l'autre Poème apprennent à déteſter, ſe joint, dans l'exemple de la ligue, la juſte horreur du fanatiſme & de la ſuperſtition, ces deux tiſons de la diſ-

corde, ces deux fléaux de l'humanité.

Dans quelques-unes de nos tragédies, la *Moralité* eſt exprimée à la fin de l'action : celle de Sémiramis eſt impoſante.

Par ce terrible exemple, apprenez tous du moins
Que les crimes cachés ont les dieux pour témoins.
Plus le coupable eſt grand, plus grand eſt le ſupplice.
Rois, tremblez ſur le trône, & craignez leur juſtice.

Les comédiens ſe permettent de ſupprimer ces beaux vers. Un Parterre éclairé les auroit avertis qu'ils n'ont pas plus ce droit-là, que celui de changer la proſe de Molière, & d'y ſubſtituer la leur.

MORALITÉS. Eſpèce de Drame. On repréſentoit les *Moralités* avec les farces & les ſottiſes. Le ſujet quelquefois en étoit pris dans la nature, comme celui de l'*Enfant prodigue* ; mais plus ſouvent la fable en étoit allégorique, & alors les idées les plus abſtraites ou les plus fantaſtiques y étoient perſonnifiées : c'étoient la *Chair*, l'*Eſprit*, le *Monde*, *Bonne compagnie*, *Je bois à vous*, *Accou-*

tumance, *Paſſe-temps*, *Friandiſe*, &c.

Dans la *Moralité* de l'*Homme juſte* & du *mondain*, un ange promenant une ame dans l'autre monde, lui fait voir l'Enfer, dont voici la deſcription, un peu différente de celle de l'Enéide & de la Henriade :

En cette montagne & haut roc,
Pendus au croc,
Abbé y a, & moine en froc ;
Empereur, roi, duc, comte & pape.
Bouteiller, avec ſon broc,
De joie a poc.
Laboureur auſſi ô ſon ſoc ;
Cardinal, évêque ô ſa chape.
Nul d'eux jamais de là n'échappe,
Que ne les happe
Le Diable, avec un ardent broc.
Mis ils ſont en obſcure trappe ;
Puis fort les frappe
Le Diable, qui tous les attrappe
Avec ſa rappe,
Au feu les mettant en un bloc.

La *Moralité* de l'*Enfant ingrat* devoit être un excellent Drame pour le temps. Il y a de l'intérêt, de la conduite, & une

cataſtrophe qui devoit faire alors la plus terrible impreſſion. Cet enfant, pour lequel ſes père & mère ſe ſont dépouillés de leurs biens, les reçoit avec dureté, lorſque, réduits à l'indigence, ils veulent recourir à lui, & les menace de les méconnoître s'ils ſe préſentent de nouveau. Après les avoir chaſſés de chez lui, il ſe met à table, ſe fait apporter un pâté; & comme il eſt prêt à l'ouvrir, ſon père, une ſeconde fois, vient lui demander l'aumône. Ce fils dénaturé le méconnoît & le chaſſe de ſa maiſon. Le déſeſpoir s'empare de l'ame du père; il ſort, & rend compte à ſa femme du traitement qu'il a reçu. L'un & l'autre prononcent contre leur fils les plus terribles malédictions.

Le fils, après le départ du père, veut ouvrir le pâté, & à l'inſtant il en ſort un crapaud qui s'élance ſur lui & qui lui couvre le viſage. Comme perſonne ne peut l'en détacher, on s'adreſſe au curé, à l'évêque, & enfin au pape; & comme le coupable eſt vraiment repentant, le ſouverain pontife ordonne au crapaud de

ſe détacher de ſa face. Le crapaud tombe, l'enfant ingrat recouvre l'uſage de la parole, &, accompagné de ſon beau-père, de ſa femme, de ſes amis, & de ſes domeſtiques, il va ſe jeter aux pieds de ſon père & de ſa mère, & il en obtient ſon pardon. On voit, par cet exemple, que la *Moralité* étoit une leçon de mœurs, comme ſon nom même l'annonce. Mais à la fin on s'aperçut du ridicule des allégories qui étoient en uſage dans la *Moralité*. Dans le prologue d'*Eugène*, Jodelle en fait ſentir l'abus :

On *moraliſe* un conſeil, un écrit,
Un temps, un tout, une chair, un eſprit.

Voyez ALLÉGORIE.

MOUVEMENT DU STYLE. Montagne a dit de l'ame, « L'agitation eſt ſa vie & ſa grâce ». Il en eſt de même du ſtyle : encore eſt-ce peu qu'il ſoit en *Mouvement*, ſi ce *Mouvement* n'eſt pas analogue à celui de l'ame ; & c'eſt ici que l'on va ſentir la juſteſſe de la comparaiſon

de Lucien, qui veut que le ſtyle & la choſe, comme le cavalier & le cheval, ne faſſent qu'un & ſe *meuvent* enſemble. Les tours d'expreſſion qui rendent l'action de l'ame, ſont ce que les rhéteurs ont appelé *figures de penſées*. Or l'action de l'ame peut ſe concevoir ſous l'image des directions que ſuit le *Mouvement* des corps. Que l'on me paſſe la comparaiſon: une analyſe plus abſtraite ne ſeroit pas auſſi ſenſible.

Ou l'ame s'élève, ou elle s'abaiſſe; ou elle s'élance en avant, ou elle recule ſur elle-même; ou ne ſachant auquel de ſes *Mouvemens* obéir, elle penche de tous les côtés, chancelante & irréſolue; ou dans une agitation plus violente encore, & de tous ſens retenue par les obſtacles, elle ſe roule en tourbillon, comme un globe de feu ſur ſon axe.

Au *Mouvement* de l'ame qui s'élève, répondent tous les tranſports d'admiration, de raviſſement, d'enthouſiaſme, l'exclamation, l'imprécation, les vœux ardens & paſſionnés, la révolte contre le

Ciel, l'indignation qu'excitent l'orgueil, l'insolence, l'iniquité, l'abus de la force, &c. Au *Mouvement* de l'ame qui s'abaisse, répondent les plaintes, les humbles prières, le découragement, le repentir, tout ce qui implore grâce ou pitié. Au *Mouvement* de l'ame qui s'élance en avant & hors d'elle-même, répondent le désir impatient, l'instance vive & redoublée, le reproche, la menace, l'insulte, la colère & l'indignation, la résolution & l'audace, tous les actes d'une volonté ferme & décidée, impétueuse & violente, soit qu'elle lutte contre les obstacles, soit qu'elle fasse obstacle elle-même à des *Mouvemens* opposés. Au retour de l'ame sur elle-même, répondent la surprise mêlée d'effroi, la répugnance & la honte, l'épouvante & le remords, tout ce qui réprime ou renverse la résolution, le penchant, l'impulsion de la volonté. A la situation de l'ame qui chancelle, répondent le doute, l'irrésolution, l'inquiétude & la perplexité, le balancement des idées & le combat de sentimens. Les ré-

volutions rapides que l'ame éprouve au dedans d'elle-méme lorqu'elle fermente & bouillonne, ſont un compoſé de ces *Mouvemens* divers, interrompus dans tous les points.

Souvent plus libre & plus tranquille, au moins en apparence, elle s'obſerve, ſe poſsède, & modère ſes *Mouvemens*. A cette ſituation de l'ame appartiennent les détours, les alluſions, les réticences d'un ſtyle fin, délicat, ironique, l'artifice & le manége d'une éloquence inſinuante, les *Mouvemens* retenus d'une ame qui ſe dompte elle-même, & d'une paſſion naiſſante qui n'a pas encore ſecoué le frein.

Les *Mouvemens* ſe varient d'eux-mêmes dans le ſtyle paſſionné, lorſqu'on eſt dans l'illuſion & qu'on s'abandonne à la nature : alors ces figures, qui ſont ſi froides quand on les a recherchées, la répétition, la gradation, l'accumulation, &c., ſe préſentent naturellement avec toute la chaleur de la paſſion qui les a produites. Le talent de les employer à propos n'eſt donc que le talent de ſe

pénétrer des affections que l'on exprime : l'art ne peut ſuppléer à cette illuſion ; c'eſt par elle qu'on eſt en état d'obſerver, ſans y penſer, la génération, la gradation, le mélange des ſentimens, & que dans l'eſpèce de combat qu'ils ſe livrent, on ſait donner tour à tour l'avantage à celui qui doit dominer.

A l'égard du ſtyle épique, au défaut de ces *Mouvemens*, il eſt animé par un autre artifice & varié par d'autres moyens.

Une idée, à mon gré, bien naturelle, bien ingénieuſe, & bien favorable aux poètes, a été celle d'attribuer une ame à tout ce qui donnoit quelque ſigne de vie : j'appelle ſigne de vie, l'action, la végétation, & en général l'apparence du ſentiment. L'action eſt ce *Mouvement* inné qui n'a point de cauſe étrangère connue, & dont le principe réſide ou ſemble réſider dans le corps même qui ſe meut ſans recevoir ſenſiblement aucune impulſion du dehors : c'eſt ainſi que le feu, l'air, & l'eau ſont en action.

De ce que leur *Mouvement* nous ſem-

ble être indépendant, nous en inférons qu'il eſt volontaire ; & le principe que nous lui atribuons eſt une ame pareille à celle qui meut, ou qui ſemble mouvoir en nous les reſſorts du corps qu'elle anime. A la volonté que ſuppoſe un *Mouvement* libre, nous ajoutons en idée l'intelligence, le ſentiment, & toutes les affections humaines. C'eſt ainſi que des élémens nous avons fait des hommes doux, bienfaiſans, dociles, cruels, impérieux, inconſtans, capricieux, avares, &c.

Cette induction, moitié philoſophique & moitié populaire, eſt une ſource intariſſable de poéſie, & une règle univerſelle pour la juſteſſe du ſtyle figuré.

Mais ſi le *Mouvement* ſeul nous a induits à donner une ame à la matière, la végétation nous y a comme obligés.

Quand nous voyons les racines d'une plante ſe gliſſer dans les veines du roc, en ſuivre les ſinuoſités, ou le tourner s'il eſt ſolide, & chercher, avec l'apparence d'un diſcernement infaillible, le terrain

propre à la nourrir ; comment ne pas lui attribuer la même ſagacité qu'à la brebis, qui, d'une dent aiguë, enlève d'entre les cailloux les herbes tendres & ſavoureuſes ?

Quand nous voyons la vigne chercher l'appui de l'ormeau, l'embraſſer, élever ſes pampres pour les entrelacer avec les branches de cet arbre tutélaire ; comment ne pas l'attribuer au ſentiment de ſa foibleſſe, & ne pas ſuppoſer à cette action le même principe qu'à celle de l'enfant qui tend les bras à ſa nourrice pour l'engager à le ſoutenir ?

Quand nous voyons les bourgeons des arbres s'épanouir au premier ſourire du printemps, & ſe refermer auſſi-tôt que le ſouffle de l'hiver, qui ſe retourne & menace en fuyant, vient démentir ces careſſes trompeuſes ; comment ne pas attribuer à l'eſpoir, à la joie, à l'impatience, à la ſéduction d'un beau jour, le premier de ces *Mouvemens*, & l'autre au ſaiſiſſement de la crainte ? Comment diſtinguer entre les laboureurs, les trou-

peaux, & les plantes, les cauſes diverſes d'un effet tout pareil?

Ac neque jam ſtabulis gaudet pecus, aut arator igni.

Les philoſophes diſtinguent dans la nature le mécaniſme, l'inſtinct, l'intelligence; mais l'on n'eſt philoſophe que dans les méditations du cabinet: dès qu'on ſe livre aux impreſſions des ſens, on devient enfant comme tout le monde. Les ſpéculations tranſcendantes ſont pour nous un état forcé; notre condition naturelle eſt celle du peuple: ainſi, lorſque Rouſſeau, dans l'illuſion poétique, exprime ſon inquiétude pour un jeune arbriſſeau qui ſe preſſe trop de fleurir, il nous intéreſſe nous-mêmes.

Jeune & tendre arbriſſeau, l'eſpoir de mon verger,
Fertile nourriſſon de Vertumne & de Flore,
Des faveurs de l'hiver redoutez le danger,
Et retenez vos fleurs qui s'empreſſent d'éclore,
Séduites par l'éclat d'un beau jour paſſager.

Dans Lucrèce la peſte frappe les hommes, dans Virgile elle attaque les animaux: je rougis de le dire, mais on eſt

au moins auſſi ému du tableau de Virgile, que de celui de Lucrèce; & dans cette image,

It triſtis arator,
Mœrentem abjungens fraternâ morte juvencum,

ce n'eſt pas la triſteſſe du laboureur qui nous touche. De la même ſource naît cet intérêt univerſel répandu dans la Poéſie, le plaiſir de nous trouver par-tout avec nos ſemblables, de voir que tout ſent, que tout penſe, que tout agit comme nous: ainſi, le charme du ſtyle figuré conſiſte à nous mettre en ſociété avec toute la nature, & à nous intéreſſer à tout ce que nous voyons, par quelque retour ſur nous-mêmes.

Une règle conſtante & invariable dans le ſtyle poétique, eſt donc d'animer tout ce qui peut l'être avec vraiſemblance.

Non ſeulement l'action & la végétation, mais le *Mouvement* accidentel, & quelquefois même la forme & l'attitude des corps dans le repos, ſuffiſent pour l'illuſion de la métaphore. On dit qu'un rocher ſuſpendu *menace*; on dit qu'il eſt

touché de nos plaintes : on dit d'un mont très-élevé, qu'il va *défier* les tempêtes ; & d'un écueil immobile au milieu des flots, qu'il *brave* Neptune irrité. De même lorſque dans Homère la flèche vole *avide* de ſang, ou qu'elle *diſcerne* & *choiſit* un guerrier dans la mêlée, comme dans le Poème du Taſſe, ſon action phyſique donne de la vraiſemblance au ſentiment qu'on lui attribue : cela répond à la penſée de Pline l'ancien, « Nous avons donné des aîles au fer & à la mort ». Mais qu'Homère diſe des traits qui ſont tombés autour d'Ajax ſans pouvoir l'atteindre, qu'épars ſur la pouſſière, ils *demandent le ſang dont ils ſont privés*, il n'y a dans la réalité rien d'analogue à cette penſée. La *pierre impudente* du même poète, & le *lit effronté* de Deſpréaux manquent auſſi de cette apparence de vérité qui fait la juſteſſe de la métaphore. Il eſt vrai que dans les livres ſaints le glaive des vengeances céleſtes *s'enivre & ſe raſſaſie de ſang* : mais au moyen du merveilleux tout s'anime ; au lieu que

dans le ſyſtême de la nature, la vraiſemblance de cette eſpèce de métaphore n'eſt fondée que ſur l'illuſion des ſens. Il faut donc que cette illuſion ait ſon principe dans les apparences des choſes.

Il y a un autre moyen d'animer le ſtyle; & celui-ci eſt commun à l'Eloquence & à la Poéſie pathétique : c'eſt d'adreſſer, ou d'attribuer la parole aux abſens, aux morts, aux choſes inſenſibles ; de les voir, de croire les entendre & en être entendu. Cette ſorte d'illuſion que l'on ſe fait à ſoi-même & aux autres, eſt un délire qui doit avoir auſſi ſa vraiſemblance ; & il ne peut l'avoir que dans une violente paſſion, ou dans cette rêverie profonde qui approche des ſonges du ſommeil.

Ecoutez Armide après le départ de Renaud.

Traître! attends... Je le tiens. Je tiens ſon cœur perfide.
Ah ! je l'immole à ma fureur.
Que dis-je ? où ſuis-je ? Hélas ! infortunée Armide,
Où t'emporte une aveugle erreur ?

C'eſt cette erreur où doit être plongée l'ame du poète, ou du perſonnage qui

emploie ces figures hardies & véhémentes, c'eſt elle qui en fait le naturel, la vérité, le pathétique : affectées de ſang froid, elles ſont ridicules plutôt que touchantes ; & la raiſon en eſt, que, pour croire entendre les morts, les abſens, les êtres muets, inanimés, ou pour croire en être entendu, pour le croire au moins confuſément & au même degré qu'un bon comédien croit être le perſonnage qu'il repréſente, il faut, comme lui, s'oublier. *Unus enimque omnium finis perſuaſio* ; & l'on ne perſuade les autres, qu'autant qu'on eſt perſuadé ſoi-même. La règle conſtante & invariable pour l'emploi de ce qu'on appelle l'hypotypoſe & la proſopopée, eſt donc l'apparence du délire : hors de là plus de vraiſemblance ; & la preuve que celui qui emploie ces *Mouvemens* du ſtyle eſt dans l'illuſion, c'eſt le geſte & le ton qu'il y met. Que l'inimitable Clairon déclame ces vers de Phèdre :

Que diras-tu, mon père, à ce récit horrible?
Je crois voir de tes mains tomber l'urne terrible;

Je

Je crois te voir, cherchant un ſupplice nouveau,
Toi-même de ton ſang devenir le bourreau.
Pardonne. Un dieu cruel a perdu ta famille.
Reconnois ſa vengeance aux fureurs de ta fille.

L'action de Phèdre ſera la même que ſi Minos étoit préſent. Qu'Andromaque, en l'abſence de Pyrrhus & d'Aſtianax, leur adreſſe tour à tour la parole :

Roi barbare, faut-il que mon crime l'entraîne ?
Si je te hais, eſt-il coupable de ma haîne ?
T'a-t-il de tous les ſiens reproché le trépas ?
S'eſt-il plaint à tes yeux des maux qu'il ne ſent pas ?
Mais cependant, mon fils, tu meurs ſi je n'arrête
Le fer que le cruel tient levé ſur ta tête.

L'actrice, en parlant à Pyrrhus, aura l'air & le ton du reproche, comme ſi Pyrrhus l'écoutoit ; en parlant à ſon fils, elle aura dans les yeux, & preſque dans le geſte, la même expreſſion de tendreſſe & d'effroi que ſi elle tenoit cet enfant dans ſes bras. On conçoit aiſément pourquoi ces *Mouvemens*, ſi familiers dans le ſtyle dramatique, ſe rencontrent ſi rarement dans le récit de l'Epopée. Celui qui raconte ſe poſsède, & tout ce qui

reſſemble à l'égarement ne peut lui convenir.

Mais il y a dans le dramatique un délire tranquille, comme un délire paſſionné ; & la profonde rêverie produit, avec moins de chaleur & de véhémence, la même illuſion que le tranſport. Un berger rêvant à ſa bergère abſente, à l'ombre du hêtre qui leur ſervoit d'aſile, au bord du ruiſſeau dont le criſtal répéta cent fois leurs baiſers, ſur le même gazon que leurs pas légers fouloient à peine, & qui, après les avoir vus ſe diſputer le prix de la courſe, les invitoit au doux repos ; ce berger, environné des témoins de ſon amour, leur fait ſes plaintes, & croit les entendre partager ſes regrets, comme il a cru les voir partager ſes plaiſirs. Tout cela eſt dans la nature.

Les facultés de l'Éloquence, pour animer ce qu'elle peint, ne s'étendent pas auſſi loin que celles de la Poéſie. Cependant elle ſe permet, dans des momens de véhémence, des figures aſſez hardies. Elle

évoque les morts, elle parle aux abſens, elle croit voir préſent ce qui eſt éloigné, elle adreſſe la parole à des êtres inſenſibles, & fait franchir à l'imagination les intervalles des lieux & des temps; elle oſe même faire parler, non ſeulement les abſens & les morts, mais les choſes inanimées. La vérité de ces figures tient au degré d'émotion & de l'ame de l'orateur & des eſprits de l'auditoire. Froidement employées, elles ſont ridicules; mais ſi, d'un côté, celui qui parle, & de l'autre, ceux qui l'écoutent, ſont émus au point où l'eſt Phèdre, lorſqu'elle dit,

Il me ſemble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, & prêts à m'accuſer,
Attendent mon époux pour le déſabuſer....

Alors l'orateur, comme le poète, peut tout haſarder : il eſt maître des *Mouvemens* de la penſée & de l'ame de l'auditeur.

C'eſt ainſi qu'après avoir animé à la courſe un cheval ſenſible à l'éperon & docile au frein, un cavalier habile & hardi lui fait franchir les plus hautes bar-

rières & les foſſés les plus profonds. Mais après cette fougue, il doit ſavoir le modérer & le réduire à un pas tranquille.

Il en eſt de même de l'orateur. Toujours de la fougue, ſeroit de la folie. Il doit ſavoir placer, varier, ménager, diſtribuer ſes *Mouvemens*. Le clair-obſcur de la Peinture, le *forté-piano* de la Muſique, ſont des règles pour l'Eloquence. Dans les Arts comme dans la nature, rien n'a de l'effet que par les contraſtes. Il ne s'agit que de concilier les oppoſitions & les convenances, les diſſonances & les accords, & de marier les contraires de façon que de leur mélange & de leur diverſité même ſe forme un tout harmonieux.

A l'égard des *Mouvemens* du ſtyle analogues à ceux de l'ame, ils ſont encore plus familiers à l'Eloquence qu'à la Poéſie. Mais c'eſt toujours de la correſpondance de la parole avec le ſentiment, c'eſt-à-dire, avec le caractère de l'affection, de l'émotion actuelle, que réſulte leur vérité. Ainſi, la menace, la plainte,

l'indignation, la douleur, la réſolution, le doute, la frayeur, l'eſpérance, l'objurgation, l'imprécation, l'exclamation, l'apoſtrophe, l'interrogation, la communication, la réticence, l'ironie, &c., ont leur place marquée par la nature; & ſi l'ame, une fois remplie & profondément affectée de ſon ſujet, s'abandonne, elle n'aura plus qu'à obéir à ces *Mouvemens*; ils ſe ſuccéderont d'eux-mêmes, d'autant plus vrais, d'autant plus énergiques, qu'ils ſeront moins étudiés. C'eſt en cela que l'Eloquence diffère de la déclamation; & ſi l'on demande pourquoi, avec les mêmes *Mouvemens* que l'orateur, & avec des moyens plus forts en apparence, le rhéteur, le ſophiſte, en un mot, le déclamateur ne produit nul effet; la raiſon en eſt ſimple: *Non erat his locus.*

La nature a preſcrit des lois, non ſeulement aux *Mouvemens* des corps, mais à ceux de l'ame, & par conſéquent à ceux de l'Eloquence. Qu'on ſuive ces lois, tout ſe place, tout ſe ſuccède avec aiſance, & rien des forces qu'on emploie

ne ſera perdu. Mais qu'on change l'ordre établi par la nature ; plus d'accord entre l'ame factice du déclamateur, & l'ame de ceux qui l'écoutent : les cordes ſenſibles de celle-ci perdent leur réſonance & ne répondent plus ; & l'auditoire tranquille & froid, tandis que l'orateur s'agite & ſe tourmente, ne conçoit pas pourquoi il ne ſent rien de ce qu'on veut lui inſpirer. *Voyez* FIGURE.

MUET, TTE. Voyelle *muette*, ſyllabe *muette*, e *muet*.

La langue françoiſe a une voyelle qui lui eſt propre : c'eſt cet *e* foible & bref qui eſt deux fois dans le mot *demande*, & dont nous avons fait la définence de nos vers féminins.

On prétend qu'il rend notre langue ſourde, & peu ſuſceptible de l'expreſſion muſicale : ce qui eſt au moins exagéré.

L'*e muet* exiſte dans toutes les langues, quoiqu'il n'ait un ſigne alphabétique & une valeur appréciable que dans la nôtre : car il eſt phyſiquement impoſ-

ſible d'articuler une conſonne ſans lui donner un ſon ; & toutes les fois qu'elle n'a pas le ſon de quelque autre voyelle, elle a celui de l'*e muet*. En latin, par exemple, après le *p* d'*apté*, après l'*r* d'*amor*, après l'*s* d'*honos*, il eſt impoſſible de ne pas faire entendre, plus ou moins, ce foible ſon, *apeté*, *amore*, *honoſe*.

C'eſt donc cette voyelle, priſe parmi les ſons naturels de la voix, qui dans notre langue a une valeur ſenſible & proſodique, c'eſt-à-dire, plus de volume & de durée que dans les autres langues, & qui, à la fin d'un très-grand nombre de mots françois, répond aux déſinences brèves & fugitives des mots italiens *amore*, *amante*, *bene*, *cara*, *fedele*, *pianto*, &c.

Lorſqu'elle eſt jointe à une conſonne qui la ſoutient, comme dans le mot *vive*, elle fait nombre dans le rhythme du vers : lorſqu'elle eſt ſeule, comme dans le mot *vie*, elle n'eſt pas comptée, & c'eſt alors qu'elle eſt réellement *muette*, ou éteinte par l'éliſion. (*Voyez* ELISION.) Mais

qu'elle ſoit ſeule ou articulée, elle n'eſt reçue à la fin du vers que comme ſyllabe ſuperflue : le vers qu'elle termine a cette ſyllabe de plus, & on l'appelle féminin. *Voyez* VERS.

Cette différence de nos vers à finale pleine & de nos vers à finale *muette*, eſt la même entre les vers italiens où la finale eſt accentuée, & les vers où elle ne l'eſt pas. Ceux-ci ont, comme nos vers féminins, une ſyllabe ſuperflue, c'eſt-à-dire, une ſyllabe de plus que les vers de même meſure dont la finale porte l'accent ; & dans l'une & dans l'autre langue, c'eſt l'oreille qui a demandé que la finale brève & défaillante qui termine le vers, ne fît pas nombre, & ſervît ſeulement à varier les déſinences.

Mais les italiens avoient peu de mots dont la finale ſe ſoutînt, & ils en avoient un nombre infini dont la finale étoit brève & tombante : de là vient que leur vers par excellence, & preſque le ſeul qu'ils employent dans la poéſie héroïque, eſt ce vers à finale expirante que nous appelons

féminin. Ils appellent *tronco* leur vers de dix ſyllabes; & en effet il paroît tronqué, parce qu'étant coupé à la ſixieme, le ſecond hémiſtiche eſt plus court de deux ſyllabes que le premier; au lieu que dans le vers françois, coupé à la quatrieme, le ſecond hémiſtiche eſt le plus long; & c'eſt pourquoi l'oreille a voulu que le vers italien fût hendecaſyllabe, & répondît au vers latin.

Tuâ nunc operâ meæ puellæ
Flendo Turgiduli rubent ocelli.

L'italien a donc, comme le françois, ſes déſinences *féminines*. (Qu'on me paſſe le mot, dont je ne veux pas abuſer.) Ces déſinences ne ſont pas auſſi foibles que dans notre langue, & elles ſont plus variées; car ce ſont les quatre voyelles *a*, *e*, *i*, *o*, ſans accent: mais elles ſont preſque auſſi brèves & auſſi fugitives que l'*e muet* françois: la valeur proſodique en eſt la même; & ſoit qu'on parle ou qu'on chante, leur ſon expire & tombe après la ſyllabe accentuée, comme celui de l'*e muet*. Tout récemment un *Virtuoſe* a voulu dans ſon chant donner à ces fina-

les une valeur plus marquée : l'eſſai lui en a mal réuſſi ; & cette licence, qu'il s'étoit donnée impunément en Angleterre, a ſouverainement déplu à l'oreille des italiens.

Il eſt donc vrai que l'*ancora* italien & l'encore françois, l'*ombra* & l'ombre, l'*onda* & l'onde, l'*amante* & l'amante, *lo pianto*, *li pianti*, & la plainte, les plaintes, ont une finale de la même valeur, ſoit métrique ſoit muſicale.

Mais ces finales italiennes ſont moins ſourdes que l'*e muet* françois : j'en conviens ; & c'eſt à préſent qu'il faut examiner de quelle conſéquence cela peut être pour l'harmonie, ou de la parole, ou du chant.

Dans l'accent naturel de la parole, ainſi que dans celui du chant, dans la quantité proſodique & dans la meſure vocale, il y a des temps forts & des temps foibles : l'oreille ne demande pas à être également frappée de tous les ſons ; ſur les uns la voix gliſſe, & les paſſe rapidement ; ſur les autres elle s'appuie

& ſe déploie : les uns ſont des éclats, les autres de foibles ſoupirs. Des ſons toujours retentiſſans & ſoutenus fatigueroient l'oreille, & n'auroient aucune expreſſion. Toute mélodie eſt compoſée de force, de douceur, de lenteur, de vîteſſe, d'élévation, d'abaiſſement, & d'inflexions dans la voix. C'eſt pour donner à la parole ces variétés expreſſives, que la proſodie & l'accent ont été inventés ; & la langue qui, comme une cloche, n'auroit que des ſons réſonnans, ne ſeroit favorable ni à l'Eloquence, ni à la Poéſie, ni à la Muſique, ni même à l'expreſſion familière de la penſée & du ſentiment.

Il ne s'agit donc plus que de ſavoir dans quelle proportion de force & de foibleſſe, de molleſſe & de fermeté, de vigueur mâle ou de douceur, doivent être les élémens de la parole, pour qu'une langue ſoit plus ou moins ſuſceptible d'une belle modulation ; & la Muſique eſt actuellement la ſeule règle d'après laquelle on puiſſe réſoudre ce problême.

La langue italienne eſt univerſellement reconnue pour la plus muſicale de nos langues vivantes. Elle eſt en même temps celle qui abonde le plus en déſinences molles, & dont le ſon s'éteint comme celui de l'*e muet*. De cent mots italiens, il n'y en a pas deux dont la finale ſoit un ſon plein.

Il s'enſuit, à la vérité, que la Poéſie italienne, à rimes plates, ſeroit inſoutenable par l'uniformité de ſes déſinences, toutes accentuées ſur la pénultième & défaillantes ſur la dernière; & c'eſt pour remédier à cette monotonie de nombre par la variété des ſons, qu'il a fallu, non ſeulement croiſer les rimes, mais diviſer le poème par octaves, afin d'y ménager à l'oreille des intervalles & des repos.

Mais dans la Poéſie lyrique, où l'on a ſu entremêler les déſinences foibles de déſinences fortes, & placer celles-ci à la fin des périodes, pour ſervir d'appuis à la voix, le nombre a pris une marche à la fois & plus variée & plus ferme. Métaſtaſe n'a preſque point d'airs dont

les deux parties ne ſe repoſent ſur un vers maſculin.

L'onda dal mar diviſa,
Bagna la valle e'l monte;
Va paſſaggiera in fiume,
Va prigioniera in fonte:
Mormora ſempre e geme,
Fin che non torna al mar:
Al mar, dove ella nacque,
Dove acquiſtò gli amori,
Dove, da lunghi errori,
Spera di ripoſar.

On voit que tous ces vers ſont terminés par une ſyllabe défaillante, excepté *mar* & *ripoſar*, qui ſont les deux repos de l'air.

Or non ſeulement cette multitude de finales preſque *muettes* ne nuit point à l'accent muſical, mais elle en fait le charme, en ce qu'elle procure continuellement à la voix un paſſage du fort au foible, du lent au rapide, & du ſon éclatant au ſon mollement abaiſſé. Un autre avantage de ce mélange, c'eſt le nombre: car ſi l'accent eſt ſur l'antépénultième, la voix gliſſe ſur les derniè-

res, & le vers devient dactylique ; & ſi l'accent eſt ſur la pénultième, la dernière forme avec elle un chorée, dont le mouvement ſe renverſe, & donne ainſi, au gré du poète, le rhythme trochaïque & le rhythme iambique.

Cette abondance de mots dont la pénultième eſt accentuée & la dernière foible, rend facile & commune, dans les vers lyriques italiens, telle & telle eſpèce de rhythme qu'il eſt preſque impoſſible d'imiter dans les nôtres. Par exemple :

Ardito ti renda
L'accenda
De ſdegno,
D'un figlio
Il periglio,
D'un regno
L'amor.
E dolce ad un' alma
Che aſpetta
Vendetta,
Il perder la calma,
Fra l'ire del cor.

Che abiſſo di pene,
Laſciare il ſuo bene,

Laſciar lo per ſempre,
Laſciar lo coſi!

No, la ſperenza
Piu non m'alleua;
Voglio vendetta,
Non chiedo amor.

Se il ciel mi divide
D'al caro mio ſpoſo,
Perche non m'occide,
Pietoſo il martir?
Diviſa un momento
D'al dolce teſoro,
Non vivo, non moro;
Ma provo il tormento
Di viver penoſo,
Di lungo morir.

Et cet avantage de la langue italienne eſt tel, qu'il a contribué, au moins autant que la facilité de ſes articulations & que la netteté de ſes voyelles ſonores, à la rendre, de l'aveu de l'Europe entière, la plus muſicale des langues vivantes.

Loin donc que la multitude des finales foibles ou féminines ſoit nuiſible à l'accent & à la mélodie d'une lan-

gue, elle leur eſt très-favorable ; & juſques-là le préjugé me ſemble abſolument détruit.

Mais dans la langue italienne ces définences brèves & défaillantes ne laiſſent pas d'avoir un ſon diſtinct & plus ſenſible que celui de notre *e muet*, dont le vice eſt d'être trop foible & trop confus : c'eſt de quoi je tombe d'accord.

Je dirai ſeulement que ce défaut, qui ne ſe fait que trop ſentir dans la ſimple élocution, lorſque l'acteur, l'orateur, ou le lecteur néglige ſes finales, affecte beaucoup moins le chant, qui donne lui-même à tous les ſons une valeur plus décidée ; & j'ajouterai que, ſi dans le chant le ſon final de l'*e muet* ſe fait entendre aſſez pour remplir la meſure, & pour tenir lieu à l'oreille du foible ſon qui acheve, par exemple, les inflexions d'un air de flûte, il ſuffit à la mélodie : car on n'a jamais reproché à un joueur de flûte de former ſur la petite note un ſon trop foible & trop doux ; au contraire,

traire, plus ce ſon expirant ſera délicatement lié, pourvu qu'il ſoit perceptible à l'oreille, plus il aura le caractère de molleſſe qu'il doit avoir.

Or dans le chant, la finale foible, que nous apelons *muette*, répond exactement à ce ſon expirant que la flûte laiſſe échapper : il a donc toute la valeur qu'il doit avoir, dès qu'il eſt ſenſible à l'oreille ; & les muſiciens françois, qui, dans leurs ports de voix ridiculement déplacés, ont élevé la finale de *gloire* & de *victoire*, n'avoient le ſentiment ni de la proſodie de leur langue ni des fineſſes de leur art.

Les poètes, il eſt vrai, les ont induits à faire cette faute, en leur donnant pour le repos final une déſinence *muette* ; ce que les italiens, & ſingulièrement Métaſtaſe, évitent avec ſoin, comme on vient de le voir. Mais cette négligence du poète n'eſt pas elle-même une excuſe pour le compoſiteur ; & lors même que la déſinence eſt *muette* au repos de l'air, un homme habile ſait bien lui conſerver

ſa valeur & ſon caractère. Dans cet air d'Atys, par exemple,

Je reſſens un plaiſir extrême
A revoir ces aimables lieux ;
Où peut-on jamais être mieux
Qu'aux lieux où l'on voit ce qu'on aime ?

M. Piccini, tout novice qu'il étoit dans notre langue, s'eſt bien gardé de ſoutenir la finale d'*aime :* il a mis l'accent & l'expreſſion ſur *ai*, & a laiſſé expirer *me*, comme il expire dans l'élocution naturelle.

Nous voilà parvenus à cette vérité que j'ai voulu rendre ſenſible : que ce n'eſt jamais ſur les ſyllabes brèves, fugitives, ou défaillantes, que la Muſique met les accens, les appuis, le fort de la voix : que ce n'eſt donc jamais par elles, mais par les ſyllabes pleines & ſonnantes, qu'il faut juger ſi une langue eſt elle-même aſſez ſonore pour être favorable au chant : que ſi cette langue a dans ſes élémens une grande abondance de ſons pleins & retentiſſans, plus elle aura d'ailleurs de déſinences molles, plus elle ſera variée,

& plus l'accent qui portera ſur les ſons pleins & ſoutenus ſera marqué : que c'eſt de ce mélange que réſulte le *piano-forte* d'une langue, & ſon analogie avec celui de la Muſique : enfin, qu'il eſt indifférent ou preſque indifférent pour l'accent muſical, que la ſyllabe fugitive ou défaillante ſoit plus ou moins ſonore, pourvu qu'elle ſe faſſe entendre, & que, ſi l'*e muet* final eſt ſenſible à l'oreille, non ſeulement ce n'eſt pas un mal qu'il abonde dans notre langue, mais que, pour tenir lieu des déſinences brèves & *cadentes* des italiens, il n'eſt pas même encore aſſez fréquent.

Une propriété eſſentielle de l'*e muet* (quoique plus d'un grammairien l'ait méconnue), c'eſt de rendre longue, à la fin des mots, la ſyllabe qui le précède. Cela n'eſt preſque pas ſenſible dans le langage familier ; mais lorque l'accent oratoire ou poétique ſe fait entendre, il n'eſt perſonne qui ne s'aperçoive que la pénultième des mots à finale muette ſe prolonge & porte l'accent. Quand je dis qu'elle ſe prolonge, je ne dis pas qu'elle

s'altère ; & le plus ou moins de durée n'en change point la qualité. Dans *répéter* & dans *répète*, les deux premiers *e* ſont le même, ainſi que l'*a* de *flatter* & de *flatte*, ainſi que l'*i* d'*expirer* & d'*expire*, ainſi que l'*o* de *donner* & de *donne*, ainſi que l'*u* d'*imputer* & d'*impute ;* ſeulement avant l'*e muet* ces ſons prennent plus de valeur. La muſique ſur-tout, qui donne à tous les ſons une quantité apprécia-ble, fait ſentir ce que je veux dire. Depuis Lambert & Lully juſqu'à nous, & dans le ſimple vaudeville, comme dans les chants les plus mélodieux, les plus ſavamment compoſés, il eſt preſque ſans exemple qu'on ſe ſoit écarté de cette règle de proſodie ; & toutes les fois que l'*e muet* final n'eſt pas éteint par l'éliſion, la ſyllabe qui le précède s'alonge, & devient ſuſceptible de prolation & d'in-flexion ; ce qui n'arriveroit jamais ſi elle étoit réellement brève : car en muſique les valeurs relatives étant plus décidées, les fautes contre la proſodie y ſont auſſi plus remarquables que dans la modula-

tion naturelle de la parole ; & rien ne ſeroit plus intolérable pour l'oreille, que le retour continuel de ces voyelles brèves, que la muſique prolongeroit. *Voyez* ACCENT.

N.

NARRATION. La *Narration* eſt l'expoſé des faits, comme la deſcription eſt l'expoſé des choſes ; & celle-ci eſt compriſe dans celle-là, toutes les fois que la deſcription des choſes contribue à rendre les faits plus vraiſemblables, plus intéreſſans, plus ſenſibles.

Il n'eſt point de genre de Poéſie où la *Narration* ne puiſſe avoir lieu : mais dans le dramatique, elle eſt accidentelle & paſſagère ; au lieu que dans l'épique, elle domine & remplit le fonds.

Toutes les règles de la *Narration* ſont relatives aux convenances & à l'intention du poète.

Quel que ſoit le ſujet, le devoir de celui qui raconte, pour remplir l'attente de celui qui l'écoute, eſt d'inſtruire & de perſuader : ainſi, les premières règles de la *Narration* ſont la clarté & la vraiſemblance.

La clarté conſiſte à expoſer les faits, d'un ſtyle qui ne laiſſe aucun nuage dans les idées, aucun embarras dans l'eſprit. Il y a dans les faits des circonſtances qui ſe ſuppoſent & qu'il ſeroit ſuperflu d'expliquer. Il peut arriver auſſi que celui qui raconte ne ſoit pas inſtruit de tout, ou qu'il ne veuille pas tout dire ; mais ce qu'il ignore ou veut diſſimuler, ne le diſpenſe pas d'être clair dans ce qu'il expoſe. L'obſcurité même qu'il laiſſe, ne doit être que pour les perſonnages qui ſont en ſcène. Les circonſtances des faits, leurs cauſes, leurs moyens, le ſpectateur, ou le lecteur veut tout ſavoir ; & ſi l'acteur eſt diſpenſé de tout éclaircir, le poète ne l'eſt pas. Il eſt vrai qu'il a droit de jeter un voile ſur l'avenir ; mais s'il eſt habile, il prend ſoin que ce voile ſoit tranſpa-

rent, & qu'il laiſſe entrevoir ce qui doit arriver, dans un lointain confus & vague, comme on découvre les objets éloignés à la foible lumière des étoiles :

Subluſtrique aliquid dant cernere noctis in umbrâ.

Vida.

C'eſt un nouvel attrait pour le lecteur, un nouveau charme qui ſe mêle à l'intérêt qui l'attache & l'attire ;

Haut aliter, longinqua petit qui forte viator
Mœnia, ſi poſitas alis in collibus arces,
Nunc etiam dubias oculis, videt ; incipit ultro
Lætior ire viam, placidumque urgere laborem.

Idem.

A l'égard du préſent & du paſſé, tout doit être aux yeux du lecteur ſans nuage & ſans équivoque.

Les éclairciſſemens ſont faciles dans l'Epopée, où le poète cède & reprend la parole quand bon lui ſemble. Dans le dramatique, il faut un peu plus d'art pour mettre l'auditeur dans la confidence ; mais ce qu'un acteur ne ſait pas ou ne doit pas dire, quelque autre peut le ſavoir & le révéler : ce qu'ils n'oſent confier à perſonne, ils ſe le diſent à eux-

mêmes ; & comme dans les momens paſſionnés il eſt permis de penſer tout haut, le ſpectateur entend la penſée. C'eſt donc une négligence inexcuſable, que de laiſſer, dans l'expoſition des faits, une obſcurité qui nous inquiète & qui nuiſe à l'illuſion.

Si les faits ſont trop compliqués, la méthode la plus ſage, en travaillant, c'eſt de les réduire d'abord à leur plus grande ſimplicité ; & à meſure qu'on aperçoit dans leur expoſé quelque embarras à prévenir, quelque nuage à diſſiper, on y répand quelques traits de lumière. Le comble de l'art eſt de faire en ſorte que ce qui éclaircit la *Narration* ſoit auſſi ce qui la décore : c'étoit le talent de Racine.

Le poète eſt en droit de ſuſpendre la curioſité ; mais il faut qu'il la ſatisfaſſe : cette ſuſpenſion n'eſt même permiſe qu'autant qu'elle eſt motivée ; & il n'y a qu'un poème folâtre comme celui de l'Arioſte, où l'on ſoit reçu à ſe jouer de l'impatience de ſes lecteurs.

L'art de ménager l'attention ſans l'épuiſer, conſiſte à rendre intéreſſant & comme inévitable l'obſtacle qui s'oppoſe à l'éclairciſſement, & de paroître ſoi-même partager l'impatience que l'on cauſe. On emploie quelquefois un incident nouveau, pour ſuſpendre & différer l'éclairciſſement ; mais qu'on prenne garde à ne pas laiſſer voir qu'il eſt amené tout exprès, & ſur-tout à ne pas employer plus d'une fois le même artifice. Le ſpectateur veut bien qu'on le trompe, mais il ne veut pas s'en apercevoir. La ruſe eſt permiſe en Poéſie, comme l'étoit le larcin à Lacédémone ; mais on punit les maladroits.

Il n'y a que les faits ſurnaturels dont le poète ſoit diſpenſé de rendre raiſon en les racontant. Œdipe eſt deſtiné dès ſa naiſſance à tuer ſon père & à épouſer ſa mère ; Calcas demande qu'on immole Iphigénie ſur l'autel de Diane : qu'a fait Œdipe, qu'a fait Iphigénie, pour mériter un pareil ſort ? Telle eſt la loi de la deſtinée, telle eſt la volonté du

Ciel : le poète n'a pas autre choſe à répondre. Il faut avouer que ces traditions populaires, ſi choquantes pour la raiſon, étoient commodes pour la Poéſie.

Les poètes anciens n'ont pas toujours dédaigné de motiver la volonté des dieux; & le merveilleux eſt bien plus ſatisfaiſant lorſqu'il eſt fondé, comme dans l'Enéide le reſſentiment de Junon contre les troyens, & la colère d'Apollon contre les grecs dans l'Iliade. Mais pour motiver la conduite des dieux, il faut une raiſon plauſible : il vaut mieux n'en donner aucune, que d'en alléguer de mauvaiſes. Dans l'Enéide, par exemple, les vaiſſeaux d'Enée, au moment qu'on va les brûler, ſont changés en nymphes; pourquoi ? parce qu'ils ſont faits des bois du mont Ida, conſacré à Cybèle. Mais, comme un Critique l'obſerve, pluſieurs de ces vaiſſeaux n'en ont pas moins péri ſur les mers; & ce qui ne les a pas garantis des eaux, ne devoit pas les garantir des flammes.

Ce que je viens de dire de la clarté, contribue auſſi à la vraiſemblance. Un fait n'eſt incroyable que parce qu'on y voit de l'incompatibilité dans les circonſtances, ou de l'impoſſibilité dans l'exécution. Or, en l'expliquant, tout ſe concilie, tout s'arrange, tout ſe rapproche de la vérité. *Etiam incredibile ſolertia efficit ſæpe credibile eſſe.* (Scaliger.) « Mais la crédulité eſt une mère que ſa propre fécondité étouffe tôt ou tard ». (Bayle.) D'un tiſſu de faits poſſibles le récit peut être incroyable, ſi chacun d'eux eſt ſi rare, ſi ſingulier, qu'il n'y ait pas d'exemple dans la nature d'un tel concours d'événemens. Il peut arriver une fois que la ſtatue d'un homme tombe ſur ſon meurtrier & l'écraſe, comme fit celle de Myris ; il peut arriver qu'un anneau jeté dans la mer ſe retrouve dans le ventre d'un poiſſon, comme celui de Policrate ; mais un pareil accident doit être entouré de faits ſimples & familiers qui lui communiquent l'air de la vérité. C'eſt une idée lumineuſe d'Ariſtote, que

la croyance que l'on donne à un fait, ſe réfléchit ſur l'autre, quand ils ſont liés avec art. «Par une eſpèce de paralogiſme qui nous eſt naturel, nous concluons, dit-il, de ce qu'une choſe eſt véritable, que celle qui la ſuit doit l'être». Cette remarque importante prouve combien, dans le récit du merveilleux, il eſt eſſentiel d'entremêler des circonſtances communes.

Ceux qui demanderoient qu'un Poème fût une ſuite d'événemens inouïs, n'ont pas les premières notions de l'art : ce qu'ils déſirent dans un Poème, eſt le vice des anciens romans. Pour me perſuader que les héros qu'on me préſente ont fait réellement des prodiges dont je n'ai jamais vu d'exemples, il faut qu'ils faſſent des choſes qui tous les jours ſe paſſent ſous mes yeux. Il eſt vrai que parmi les détails de la vie commune, l'on doit choiſir avec goût ceux qui ont le plus de nobleſſe dans leur naïveté, ceux dont la peinture a le plus de charmes ; & en cela les mœurs anciennes étoient plus

favorables à la Poéſie que les nôtres. Les devoirs de l'hoſpitalité, les cérémonies religieuſes donnoient un air vénérable à des uſages domeſtiques qui n'ont plus rien de touchant parmi nous. Que les grecs mangent avant le combat ; leurs ſacrifices, leurs libations, leurs vœux, l'uſage de chanter à table les louanges des dieux ou des héros, rendent ce repas auguſte. Que Henri IV ait pris & fait prendre à ſes ſoldats quelque nourriture avant la bataille d'Ivry, c'eſt un tableau peu favorable à peindre. Il y a donc de l'avantage à prendre ſes ſujets dans les temps éloignés, ou, ce qui revient au même, dans les pays lointains. Mais dans nos mœurs on peut trouver encore des choſes naïves & familières, qui ne laiſſent pas d'avoir de la nobleſſe & de la beauté. Eh pourquoi ne peindroit-on pas aujourd'hui les adieux d'un guerrier qui ſe ſépare de ſa femme & de ſon fils, avec cette ingénuité naturelle qui rend ſi touchans les adieux d'Hector ? Homère trouveroit parmi nous la nature encore bien fé-

conde, & ſauroit bien nous y ramener. Le poète eſt ſi fort à ſon aiſe lorſqu'il fait des hommes de ſes héros ! Pourquoi donc ne pas s'attacher à cette nature ſimple & charmante, lorſqu'une fois on l'a ſaiſie ? Pourquoi du moins ne pas ſe relâcher plus ſouvent de cette dignité factice où l'on tient ſes perſonnages en attitude & comme à la gêne ? Le dirai-je ? Le défaut dominant de notre Poéſie héroïque, c'eſt la roideur. Je la voudrois ſouple comme la taille des Grâces. Je ne demande pas que le *plaiſant* s'y joigne au ſublime ; mais je ſuis perſuadé qu'on ne ſauroit trop y mêler le familier noble, & que c'eſt ſur-tout de ces relâches que dépend l'air de vérité.

La troiſième qualité de la *Narration*, c'eſt l'apropos. Toutes les fois que des perſonnages qui ſont en ſcène, l'un raconte & les autres écoutent, ceux-ci doivent être diſpoſés à l'attention & au ſilence, & celui-là doit avoir eu quelques raiſons de prendre, pour le récit dans lequel il s'engage, ce lieu, ce moment,

ces perſonnes mêmes. S'il étoit vrai que Cinna rendît compte à Emilie, dans l'appartement d'Auguſte, de ce qui vient de ſe paſſer dans l'aſſemblée des conjurés ; la perſonne & le temps ſeroient convenables, mais le lieu ne le ſeroit pas. Théramène raconte à Théſée tout le détail de la mort d'Hippolyte : la perſonne & le lieu ſont bien choiſis ; mais ce n'eſt point dans le premier accès de ſa douleur, qu'un père, qui ſe reproche la mort de ſon fils, peut entendre la deſcription du prodige qui l'a cauſée. Les récits dans leſquels s'engagent les héros d'Homère ſur le champ de bataille, ſont déplacés à tous égards.

Une règle sûre pour éprouver ſi le récit vient à propos, c'eſt de ſe conſulter ſoi-même, de ſe demander : « Si j'étois à la place de celui qui l'écoute, l'écouterois-je ? Le ferois-je à la place de celui qui le fait ? Eſt-ce là même & dans ce même inſtant, que ma ſituation, mon caractère, mes ſentimens ou mes deſſeins me détermineroient à le faire » ?

Cela tient à une qualité de la *Narration* plus eſſentielle que l'apropos : c'eſt de l'intérêt que je parle.

La *Narration* purement épique, c'eſt-à-dire, du poète à nous, n'a beſoin d'être intéreſſante que pour nous-mêmes. Qu'elle réuniſſe à notre égard l'agrément & l'utilité, l'objet du poète eſt rempli : elle peut même ſe paſſer d'inſtruire, pourvu qu'elle attache. *Egli è deſiderato per ſe ſteſo* (dit le Taſſe, en parlant du plaiſir) *e l'altre coſe per lui ſono deſiderate.* Or le plaiſir qu'elle peut cauſer eſt celui de l'eſprit, de l'imagination, ou du ſentiment.

Plaiſir de l'eſprit, lorſqu'elle eſt une ſource de réflexions ou de lumières : c'eſt l'intérêt que nous éprouvons à la lecture de Tacite. Il ſuffit à l'Hiſtoire : il ne ſuffit pas à la Poéſie ; mais il en fait le plus ſolide prix, & c'eſt par-là qu'elle plaît aux ſages.

Plaiſir de l'imagination, lorſqu'on préſente aux yeux de l'ame le tableau de la nature : c'eſt là ce qui diſtingue la

Narration

Narration du poète de celle de l'hiſtorien. Le ſoin de la varier & de l'enrichir fait qu'on y mêle ſouvent des deſcriptions épiſodiques ; mais l'art de les enlacer dans le tiſſu de la *Narration*, de les placer dans les repos, de leur donner une juſte étendue, de les faire déſirer, ou comme délaſſemens, ou comme détails curieux ; cet art, dis-je, n'eſt pas facile.

Omnia ſponte ſuâ veniant, Lateatque vagandi
Dulcis amor. Vida.

Cet attrait même de la nouveauté, ce plaiſir de l'imagination, s'il étoit ſeul, ſeroit foible & bientôt inſipide : l'ame ne ſauroit s'attacher à ce qui ne l'éclaire ni ne l'émeut ; & du moins, ſi on la laiſſe froide, ne faut-il pas la laiſſer vide.

Plaiſir du ſentiment, lorſqu'une peinture fidèle & touchante exerce en nous cette faculté de l'ame par les vives impreſſions de la douleur ou de la joie ; qu'elle nous émeut, nous attendrit, nous inquiète & nous étonne, nous épouvante, nous afflige & nous conſole tour à tour ;

enfin qu'elle nous fait goûter la ſatisfaction de nous trouver ſenſibles, le plus délicat de tous les plaiſirs.

De ces trois intérêts, le plus vif eſt évidemment celui-ci. Le ſentiment ſupplée à tout, & rien ne ſupplée au ſentiment: ſeul il ſe ſuffit à lui-même, & aucune autre beauté ne ſe ſoutient, s'il ne l'anime. Voyez ces récits qui ſe perpétuent d'âge en âge, ces traits dont on eſt ſi avide dès l'enfance, & qu'on aime à rappeler encore dans l'âge le plus avancé; ils ſont tous pris dans le ſentiment. Mais c'eſt du concours de ces trois moyens de captiver les eſprits, que réſulte l'attrait invincible de la *Narration* & la plénitude de l'intérêt. C'eſt donc ſous ces trois points de vue que le poète, avant de s'engager dans ce travail, doit en conſidérer la matière, pour en mieux preſſentir l'effet. Il jugera, par la nature du fond, de ſa ſtérilité ou de ſon abondance; & gliſſant ſur les endroits qui ne peuvent rien produire, il réſervera les forces du génie, pour ſemer en un champ fécond. *Hæc*

tu tum narrabis *parcè*, *tum diſpones aptè.* Scal.

Je n'ai conſidéré juſqu'ici l'intérêt que du poète au lecteur, & tel qu'il eſt même dans l'Epopée ; mais dans le Poème dramatique il eſt relatif encore aux perſonnages qui ſont en ſcène, & c'eſt par eux qu'il doit commencer. Qu'importe, direz-vous, qu'un autre que moi s'intéreſſe au récit que j'entends ? Il importe beaucoup, & on va le voir. Je conviens que, ſi le ſpectateur eſt intéreſſé, l'objet du poète eſt rempli ; mais l'intérêt dépend de l'illuſion, & celle-ci de la vraiſemblance : or il n'eſt pas vraiſemblable que deux acteurs ſur la ſcène s'occupent, l'un à dire, l'autre à écouter ce qui n'intéreſſe ni l'un ni l'autre. De plus, l'intérêt du ſpectateur n'eſt que celui des perſonnages ; & ſelon que ce qu'il entend les affecte plus ou moins, l'impreſſion réfléchie qu'il en reçoit eſt plus profonde ou plus légère.

Les faits contenus dans l'expoſition de Rodogune ne manquent ni d'importance ni de pathétique ; mais des deux perſon-

nages qui ſont en ſcène, l'un raconte froidement, l'autre écoute plus froidement encore, & le ſpectateur s'en reſſent.

L'intérêt perſonnel de celui qui raconte, eſt un beſoin de conſeil, de ſecours, de conſolation, de ſoulagement: l'intérêt qui lui vient du dehors, eſt un mouvement d'affection ou de haîne pour celui dont la fortune ou la vie eſt en péril ou comme en ſuſpens. L'intérêt perſonnel de celui qui écoute, eſt tranquille ou paſſionné, de curioſité ou d'inquiétude; & l'une & l'autre eſt d'autant plus vive, que l'événement le touche de plus près: l'intérêt, s'il lui eſt étranger, vient d'un ſentiment de bienveillance ou d'inimitié, de compaſſion ou d'humanité ſimple.

Plus la *Narration* eſt intéreſſante pour les acteurs, moins elle a beſoin de l'être directement pour les ſpectateurs: je m'explique. Un fait ſimple, familier, commun, qui vient de ſe paſſer ſous nos yeux, n'eſt rien moins qu'intéreſſant pour nous à entendre raconter; mais ſi ce

récit va porter la joie dans l'ame d'un malheureux qui nous a fait verſer des larmes ; s'il le tire de l'abîme où nous avons frémi de le voir tomber ; s'il jette la déſolation, le déſeſpoir dans l'ame d'une mère, d'un ami, d'un amant ; ſi, par une révolution ſubite, il change la face des choſes, & fait paſſer le perſonnage que nous aimons d'une extrémité de fortune à l'autre ; il devient très-intéreſſant, quoiqu'il n'ait rien de merveilleux, rien de curieux en lui-même. Si au contraire la *Narration* n'a pas cette influence rapide & puiſſante ſur le ſort des perſonnages, ſi elle ne doit exciter aucune de ces ſecouſſes dont l'ébranlement ſe communique à l'ame des ſpectateurs ; au défaut de cette réaction, elle doit avoir une action directe & relative de l'objet à nous-mêmes. C'eſt là qu'il faut nous rendre les objets préſens par la vivacité des peintures. Enée & Didon, Henri IV & Eliſabeth ne ſont pas aſſez émus pour nous émouvoir & nous attendrir ; mais le tableau de l'incendie de Troye & celui

du maſſacre de la S. Barthelemi, nous frappent, nous ébranlent directement & ſans contre-coup : c'eſt ainſi qu'agit l'Epopée, lorſqu'elle n'eſt pas dramatique ; & alors, pour ſuppléer à l'action, elle exige les couleurs les plus vives & les plus vraies, les couleurs même de la Nature, mais choiſies, diſtribuées, placées de la main de l'Art.

Plus l'expoſé d'un événement tragique eſt nu, ſimple, & naïf ; mieux il fait l'impreſſion de la choſe : toute circonſtance qui n'ajoute pas à l'intérêt, l'affoiblit ; *Obſtat quidquid non adjuvat.* Cicér.

Au lieu que, dans les récits tranquilles & qui n'intéreſſent que l'imagination, le fond n'eſt rien, la forme eſt tout ; le travail fait le prix de la matière. Alors la Poéſie ſe répand en deſcriptions, en comparaiſons ; toutes reſſources qu'elle dédaigne lorſqu'elle eſt vraiment pathétique : car ces vains ornemens bleſſeroient la décence, autre règle que le poète doit s'impoſer en racontant.

Quid deceat, quid non, eſt un point

de vue ſur lequel il doit avoir ſans ceſſe les yeux attachés. Ce n'eſt point là ce qu'on vous demande, dit Horace à l'artiſte qui prodigue des ornemens étrangers ou ſuperflus. Je lui dis plus : ce n'eſt point là ce que vous demandez à vous-même. Que faites-vous ? c'eſt le cœur, & non pas les ſens que vous devez frapper. Vous voulez nous peindre la nature dans ſa touchante ſimplicité, & vous la chargez d'un voile dont la richeſſe fait l'épaiſſeur. Eſt-ce avec des vers pompeux & de brillantes images que vous prétendez m'arracher des larmes ? eſt-ce avec cet éclat de paroles qu'une amante, ſur le tombeau de ſon amant, une mère, ſur le corps froid & livide d'un fils unique & bien aimé, vous pénètre & vous déchire l'ame ? Conſultez-vous, écoutez la nature, & jetez au feu ces deſcriptions fleuries qui la glacent au fond de nos cœurs.

Les décences de la *Narration*, du poète à nous, ſe bornent à n'y rien mêler d'obſcène, de bas, de choquant. Contre

cette règle pèche, dans le Paradis perdu, l'allégorie du Péché & de la Mort. Le nuage qui dans l'Iliade couvre Jupiter & Junon ſur le mont Ida, eſt pour les poètes une leçon & un modèle de bienſéance.

Les décences d'un acteur à l'autre ſont dans le rapport de leur rang, de leur ſituation reſpective. Un malheureux qui, pour émouvoir la pitié, fait le récit de ſes aventures, eſt réſervé, timide & modeſte, ménager du temps qu'on lui donne, & attentif à n'en pas abuſer:

Telephus & Peleus, dum pauper & exul uterque.
Hor.

Mérope demande à Egiſte quel eſt l'état, le rang, la fortune de ſes parens; vous ſavez quelle eſt ſa réponſe:

Si la vertu ſuffit pour faire la nobleſſe,
Ceux dont je tiens le jour, Policlète, Sirris,
Ne ſont pas des mortels dignes de vos mépris.
Le ſort les avilit, mais leur ſage conſtance
Fait reſpecter en eux l'honorable indigence.
Sous ſes ruſtiques toits, mon père vertueux
Fait le bien, ſuit les lois, & ne craint que les dieux.

Ainſi, le ſtyle, le ton, le caractère de la *Narration*, & tout ce qu'on appelle convenance, eſt dans le rapport de celui qui raconte, avec celui qui l'écoute. Si Virgile a une tempête à décrire, il eſt naturel qu'il employe toutes les couleurs de la Poéſie à la rendre préſente à l'eſprit du lecteur.

Incubuere mari, totumque à ſedibus imis
Unà Euruſque Notuſque ruunt, creberque procellis
Africus; & vaſtos volvunt ad littora fluctus.
Inſequitur clamorque virûm ſtridorque rudentûm:
Eripiunt ſubito nubes cœlumque diemque
Teucrorum ex oculis: ponto nox incubat atra.
Intonuere poli & crebris micat ignibus æther.

Mais qu'Idoménée, dans la plus cruelle ſituation où puiſſe être réduit un père, faſſe à l'un de ſes ſujets la confidence de ſon malheur; il ne s'amuſera point à décrire la tempête qu'il a eſſuyée: ſon objet n'eſt pas d'effrayer celui qui l'entend, mais de lui confier ſa peine. « Nous allions périr, lui dira-t-il: j'invoquai les dieux; & pour les appaiſer, je jurai d'immoler, en arrivant dans mes Etats,

le premier homme qui s'offriroit à moi. Piété cruelle & funeſte ! j'arrive, & le premier objet qui ſe préſente à moi, c'eſt mon fils ». Voilà le langage de la douleur.

Il en eſt d'un perſonnage tranquille à peu près comme du poète : le ſujet de la *Narration* ne doit pas l'affecter aſſez pour lui faire négliger les détails : par exemple, il eſt naturel qu'Enée, racontant à Didon la mort de Laocoon & de ſes enfans, décrive la figure des ſerpens, qui, fendant la mer, vinrent les étouffer.

Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubæque
Sanguineæ exuperant undas ; pars cætera pontum
Pone legit, ſinuatque immenſa volumine terga.

Didon eſt diſpoſée à l'entendre. Au lieu que, dans le récit de la mort d'Hippolyte, ni la ſituation de Théramène, ni celle de Théſée, ne comporte ces riches détails.

Cependant, ſur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide.
L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monſtre furieux.

Son front large eſt armé de cornes menaçantes;
Tout ſon corps eſt couvert d'écailles jauniſſantes:
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe ſe recourbe en replis tortueux.

Ces vers ſont très-beaux, mais ils ſont déplacés. Si le ſentiment dont Théramène eſt ſaiſi étoit la frayeur, il ſeroit naturel qu'il en eût l'objet préſent & qu'il le décrivît comme il l'auroit vu ; mais peu importe à ſa douleur & à celle de Théſée, que le front du dragon fût armé de cornes & que ſon corps fût couvert d'écailles. Si Racine eût dans ce moment interrogé la nature, lui qui la connoiſſoit ſi bien, j'oſe croire qu'après ces deux vers,

L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monſtre furieux :

il eût paſſé rapidement à ceux-ci :

Tout fuit, & ſans s'armer d'un courage inutile,
Dans le temple voiſin chacun cherche un aſile.
Hippolyte, lui ſeul, *&c.*

Il eſt dans la nature que la même choſe, racontée par différens perſonna-

ges, ſe préſente ſous des traits différens: ſoit qu'ils ne l'aient pas vue de même; ſoit qu'ils ne ſe rappellent, de ce qu'ils ont vu, que ce qui les a vivement frappés; ſoit que le ſentiment qui les domine, ou le deſſein qui les occupe, leur faſſe négliger & paſſer ſous ſilence tout ce qui ne l'intéreſſe pas. Pour ſavoir les détails ſur leſquels il faut ſe repoſer, ou bien gliſſer légèrement, il n'y a qu'à examiner la ſituation ou l'intention de celui qui raconte : ſa ſituation, lorſqu'il ſe livre aux mouvemens de ſon ame & qu'il ne raconte que pour ſe ſoulager; ſon intention, lorſqu'il ſe propoſe d'émouvoir l'ame de celui qui l'écoute & d'en diſpoſer à ſon gré. Là, tout ce qui l'affecte lui-même; ici, tout ce qui peut exciter dans l'autre les ſentimens qu'il veut lui inſpirer, ſera placé dans ſa *Narration*; tout le reſte y ſera ſuperflu: la règle eſt ſimple, elle eſt infaillible.

Que l'intention de celui qui raconte ſoit d'inſtruire, ou ſeulement d'émouvoir; qu'il révèle des choſes cachées,

ou qu'il rappelle des choſes connues ; les détails ne ſont pas les mêmes. Le complot d'Egiſte & de Clytemneſtre, l'arrivée d'Agamemnon, les embuches qu'on lui a dreſſées, comment il a été ſurpris & aſſaſſiné dans ſon palais, Oreſte a dû voir tout cela dans le récit que lui a fait Palamède, quand il a voulu l'en inſtruire ; mais s'il ne s'agit plus que de lui rappeler ce crime connu, pour l'exciter à la vengeance, c'eſt à grands traits qu'il le lui peindra.

Oreſte, c'eſt ici que le barbare Egiſte,
Ce monſtre déteſté, ſouillé de tant d'horreurs,
Immola votre père à ſes noires fureurs :
Là, plus cruelle encor, pleine des Euménides,
Son épouſe ſur lui porta ſes mains perfides.
C'eſt ici que, ſans force & baigné dans ſon ſang,
Il fut long-temps traîné le couteau dans le flanc.

Il en eſt de même d'un perſonnage qui, plein de l'objet qui l'intéreſſe directement, ſe le rappelle ou le rappelle a d'autres : il l'effleure, & n'en prend que les traits relatifs à ſa ſituation. Ainſi, dans l'apothéoſe de Veſpaſien, Bérénice n'a

vu, ne fait voir à Phénice que le triomphe de Titus.

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la ſplendeur?
Tes yeux ne ſont-ils pas tout pleins de ſa grandeur?
Ces flambeaux, ce bucher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faiſceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces conſuls, ce ſénat,
Qui tous de mon amant empruntoient leur éclat;
Cette pourpre, cet or que rehauſſoit ſa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de ſa victoire;
Tous ces yeux, qu'on voyoit venir de toutes parts
Confondre ſur lui ſeul leurs avides regards;
Ce port majeſtueux, cette douce préſence, *&c.*

Tel eſt auſſi, dans Andromaque, le ſouvenir de la priſe de Troye.

Songe, ſonge, Céphiſe, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle.
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelans,
Entrant à la lueur de nos palais brûlans,
Sur tous mes frères morts ſe faiſant un paſſage,
Et de ſang tout couvert, échauffant le carnage:
Songe aux cris des vainqueurs, ſonge aux cris des mourans;
Dans la flamme étouffés, ſous le fer expirans.
Peins-toi, dans ces horreurs, Andromaque éperdue.

Dans ce tableau, les yeux d'Andromaque ne ſe détachent point de Pyrrhus:

elle ne diſtingue que lui ; tout le reſte eſt confus & vague. C'eſt ainſi que tout doit être relatif & ſubordonné à l'intérêt qui domine dans le moment de la *Narration*.

Comme elle n'eſt jamais plus tranquille, plus déſintéreſſée, que dans la bouche du poète ; elle n'eſt jamais plus libre de ſe parer des fleurs de la Poéſie : auſſi, dans ce calme des eſprits, a-t-elle beſoin de plus d'ornemens que lorſqu'elle eſt paſſionnée. Or ſes ornemens les plus familiers ſont les deſcriptions & les comparaiſons. *Voyez ces mots à leurs articles.*

NARRATION ORATOIRE. Cicéron la définit l'expoſition des faits, ou propres à la cauſe, ou étrangers, mais relatifs & adhérens à la cauſe même.

Trois qualités lui ſont eſſentielles : la brièveté, la clarté, & la vraiſemblance.

La *Narration* ſera courte & préciſe, ſi elle ne remonte pas plus haut, & ne s'étend pas plus loin que la cauſe ne l'exige, & ſi, lorſqu'on n'aura beſoin

que d'expoſer les faits en maſſe, elle en néglige les détails (car ſouvent c'eſt aſſez de dire qu'une choſe s'eſt faite, ſans expoſer comment elle s'eſt faite); ſi elle ne ſe permet aucun écart; ſi elle fait entendre ce qu'elle ne dit pas; ſi elle omet non ſeulement ce qui nuiroit à la cauſe, mais ce qui n'y ſerviroit point; ſi elle ne dit qu'une fois ce qu'il y a d'eſſentiel à dire, & ſi elle ne dit rien de plus.

Bien des gens ſe trompent, dit Cicéron, à une apparence de brièveté, & ſont très-longs, en croyant être courts. Ils s'efforcent de dire beaucoup de choſes en peu de mots; c'eſt peu de choſes qu'il faut dire, & jamais plus qu'il n'eſt beſoin d'en dire. Par exemple, celui-là croit être bref, qui dit: « J'ai approché de ſa maiſon: j'ai appelé ſon eſclave; je lui ai demandé à voir ſon maître; il m'a répondu qu'il n'y étoit pas ». Tout cela eſt dit en peu de mots; mais les détails en ſont inutiles. « J'ai été le voir, je ne l'ai pas trouvé », diroit aſſez: le reſte eſt ſuperflu. Il faut donc éviter la

ſuperfluité

ſuperfluité des choſes, comme la ſurabondance des mots.

La *Narration* ſera claire, ajoute l'orateur, ſi les faits y ſont à leur place & dans leur ordre naturel ; s'il n'y a rien de louche & rien de contourné, point de digreſſion, rien d'oublié que l'on déſire, rien au-delà de ce qu'on veut ſavoir: car les mêmes conditions qu'exige la brièveté, la clarté les demande ; & ſi une choſe n'eſt pas bien entendue, ſouvent c'eſt moins par l'obſcurité que par la longueur de la *Narration*. Il ne faut pas non plus y négliger la clarté des mots en eux-mêmes, & la lucidité de l'expreſſion en général ; mais c'eſt une règle commune à tous les genres de diſcours.

Quant à la vraiſemblance, elle conſiſte à préſenter les choſes comme on les voit dans la nature ; à obſerver les convenances relatives au caractère, aux mœurs, à la qualité des perſonnes ; à faire accorder le récit avec les circonſtances du lieu, de l'heure où l'action s'eſt paſſée, & de l'eſpace de temps qu'il a fallu pour

l'exécuter ; à s'appuyer de la rumeur publique & de l'opinion même des auditeurs.

Il faut de plus obſerver, dit-il, de ne jamais interpoſer la *Narration* dans un endroit où elle nuiſe ou ne ſerve pas à la cauſe ; de ne l'employer qu'à propos, & pour en tirer avantage.

La *Narration* nuit lorſqu'elle préſente quelque tort grave, qu'on a ſoi-même, & qu'à force d'excuſes & de raiſonnemens on eſt enſuite obligé d'adoucir. Si le cas arrive, il faut avoir l'adreſſe de diſperſer dans la plaidoirie les parties de l'action, & à chacune d'elles oppoſer ſur le champ une raiſon qui l'affoibliſſe, afin que le remède ſoit incontinent appliqué ſur la plaie, & que la défenſe tempère l'impreſſion d'un fait odieux.

La *Narration* ne ſert de rien, lorſque par l'adverſaire les faits viennent d'être expoſés tels que nous voulons qu'ils le ſoient, ou que l'auditeur en eſt déjà inſtruit, & que nous n'avons aucun intérêt de leur donner une autre face.

Enfin la *Narration* n'eſt pas telle que la cauſe la demande, quand l'orateur expoſe clairement & avec des couleurs brillantes ce qui ne lui eſt pas favorable, & qu'il néglige & laiſſe dans l'ombre ce qui lui eſt avantageux. Le talent contraire à ce défaut eſt de diſſimuler, autant qu'il eſt poſſible, tout ce qui nous accuſe ; de le paſſer légèrement, ſi on ne peut le diſſimuler ; de n'appuyer & de ne s'étendre que ſur les circonſtances qui peuvent nous favoriſer.

C'eſt avec ces principes ſimples que Cicéron a été, je ne dis pas le plus ingénieux, car c'eſt un don de la nature, mais le plus délié, le plus adroit des orateurs. Quant aux moyens & à la maniere d'animer la *Narration*, *voyez* PATHÉTIQUE.

NASALE. On appelle *voyelle naſale* celle dont le ſon retentit dans le nez : elle eſt formée par un ſon pur que la voix fait d'abord entendre, comme le ſon de l'*a*, de l'*e*, de l'*o*, &c, lequel,

intercepté par l'organe de la parole, va expirer dans les narines, & devient le ſon harmonique de la voix qui l'a précédé. Ce ſon fugitif, ce retentiſſement eſt exprimé dans l'écriture par les deux conſonnes qui déſignent les deux manieres d'intercepter le ſon de la voix pour le rendre *naſal* : c'eſt-à-dire que, ſi le ſon doit être intercepté par la même application de la langue au palais qu'exige l'articulation de l'*n*, l'*n* eſt le ſigne de la *Naſale ;* & ſi le ſon eſt intercepté par l'union des deux lèvres, comme pour l'articulation de l'*m*, c'eſt par l'*m* qu'on le déſigne. On voit des exemples de l'un & de l'autre dans les mots *carmen* & *muſam* : on y voit auſſi que le ſigne du ſon *naſal* eſt précédé par le ſigne de la voyelle pure qui le modifie ; & ce ſigne diſtingue chacune des *Naſales*, *an*, *en*, *on*, *un*, &c. Dans notre langue, la *Naſale in*, qui ſans doute nous a paru trop grêle, a cédé ſa place à la *Naſale en ;* & au lieu de *deſtin*, nous prononçons *deſten*. Nous avons ſubſtitué de même,

& pour la même raiſon, en prononçant le latin, la *Naſale om* à la *Naſale um* : ainſi, pour *dominum*, nous diſons *dominom*.

Les *Naſales* françoiſes diffèrent des *Naſales* grecques & latines, que les italiens ont priſes, en ce que le ſon de celles-ci eſt coupé net par l'articulation de l'*n* ou de l'*m*, au lieu que nous laiſſons retentir le ſon des nôtres juſqu'à ce qu'il expire ; & l'articulation qui le termine eſt preſque inſenſible à l'oreille. Ceux qui nous en font un reproche, ſuppoſent que le ſon *naſal* eſt un vilain ſon ; & en effet ce ſon eſt déſagréable à l'oreille, lorſqu'il n'a pas un timbre pur : ſur quoi l'on peut faire une obſervation aſſez ſinguliere : c'eſt qu'un homme à qui l'on reproche de parler ou de chanter du nez, fait préciſément tout le contraire, je veux dire qu'il a dans le nez quelque difficulté habituelle ou accidentelle qui s'oppoſe au paſſage du ſon *naſal*, & qui le rend pénible & dur.

Le ſon *naſal*, de ſa nature, reſſemble au retentiſſement du métal ; & quand l'organe eſt bien diſpoſé, ce timbre de la voix ne la rend que plus harmonieuſe. Mais alors on confond ce retentiſſement pur de la voix avec la voix même : il ne fait qu'un ſon avec elle ; au lieu que, s'il eſt pénible, obſcur, &, en un mot, déplaiſant à l'oreille, on aperçoit ce vice, qui n'eſt pas dans la voix, mais dans l'organe auxiliaire ; & pour en déſigner la cauſe, on appelle cela *parler du nez*, *chanter du nez*. Mais autant le ſon de la *Naſale* eſt déplaiſant lorſqu'il eſt altéré par quelque vice de l'organe, autant il eſt agréable lorſqu'il eſt pur ; & l'on verra, dans l'*article* HARMONIE, qu'il contribue ſenſiblement à rendre une langue ſonore, & que la nôtre lui doit, en partie, l'avantage d'être moins monotone, plus mâle & plus majeſtueuſe que celle des italiens.

A l'égard des conſonnes *naſales m*, *n*, il me ſemble qu'on n'a pas aſſez diſtingué les deux ſons qu'elles font en-

tendre : l'un, qui précède l'articulation, & qui retentit dans le nez ; l'autre, qui accompagne l'articulation, & qui eſt le ſon pur de la voyelle. Que la langue appliquée au palais, ou que les lèvres jointes enſemble interceptent le ſon, & qu'il s'échappe par le nez ; vous entendez le ſon *naſal*, le bruit confus ou de l'*n* ou de l'*m* ; & ce bruit diffère de celui qui précède l'articulation de l'*l*, en ce que celui-ci s'échappe par la bouche & ne paſſe point par le nez. Mais que la langue ſe détache du palais, ou que les lèvres ſe ſéparent, le même ſouffle qui paſſoit par le nez ſort par la bouche, & devient le ſon pur de la voyelle articulée. Ainſi, le ſon *naſal* n'eſt pas le ſon produit par l'articulation, mais le ſon occaſionné par la poſition de la langue ou des lèvres pour articuler l'*m* ou l'*n* ; & M. l'abbé de Dangeau s'eſt trompé lorſqu'il a dit que l'*m* n'étoit qu'un *b* qui paſſoit par le nez. Qu'on intercepte abſolument le ſon du nez, & qu'on articule les deux ſyllabes *ma* & *ba*,

on entendra les deux conſonnes très-diſtinctes l'une de l'autre. La cauſe en eſt que l'application des deux lèvres n'eſt pas la même : pour le *b*, la lèvre inférieure prend ſon appui au-deſſous de l'inférieure ; & pour l'*m*, les deux lèvres, d'un mouvement égal, ne font que s'unir & ſe détacher. L'*m* & l'*n*, à la fin d'un mot, ne modifient point la voyelle précédente ; mais après avoir intercepté le ſon *naſal*, elles donnent une articulation foible, qui eſt celle de l'*e* muet. (*Examen-e*, *deum-e.*)

NOBLESSE. Il y a trois mille ans qu'Homère a défini mieux que perſonne la *Nobleſſe* politique, ſon objet, ſes titres, ſa fin, lorſque dans l'*Iliade* (*lib. XII*) Sarpédon dit à Glaucus : « Ami, pourquoi ſommes-nous révérés comme des dieux dans la Lycie ? pourquoi poſſédons-nous les plus fertiles terres, & recevons-nous les premiers honneurs dans les feſtins ? C'eſt pour braver les plus grands

périls & pour occuper au champ de Mars les premières places ; c'eſt pour faire dire à nos ſoldats : de tels princes ſont dignes de commander à la Lycie ».

C'eſt d'après cette idée d'élévation dans les ſentimens, & d'après les habitudes qu'elle ſuppoſe, que s'eſt formée l'idée de *Nobleſſe* dans le langage. Des ames ſans ceſſe nourries de gloire & de vertu doivent naturellement avoir une façon de s'exprimer analogue à l'élévation de leurs penſées. Les objets vils & populaires ne leur ſont pas aſſez familiers, pour que les termes qui les repréſentent ſoient de la langue qu'ils ont appriſe. Ou ces objets ne leur viennent pas dans l'eſprit, ou ſi quelques circonſtances leur en préſente l'idée, & les oblige à l'exprimer, le mot propre qui les déſigne eſt cenſé leur être inconnu, & c'eſt par un mot de leur langue habituelle qu'ils y ſuppléent. Voilà le caractère primitif du langage & du ſtyle *noble*. On ſent bien qu'il a dû varier dans ſes degrés & dans ſes nuances, ſelon les temps, les

lieux, les mœurs, & les uſages; qu'il a dû même recevoir & rejeter tour à tour les mêmes idées & leurs ſignes propres, ſelon que la même choſe a été avilie ou *ennoblie* par l'opinion : mais c'eſt toujours le même rapport de convenance des mœurs avec le langage, qui a décidé de la *Nobleſſe* ou de la baſſeſſe de l'expreſſion.

Quelle eſt donc la marque infaillible pour ſavoir ſi, dans les anciens, un tour, une image, une comparaiſon, un mot, eſt *noble* ou ne l'eſt pas ?

Il n'y a guère d'autre règle de critique, à leur égard, que leur exemple & leur témoignage.

Il en eſt à peu près des étrangers comme des anciens : c'eſt aux anglois, dit-on, qu'il faut demander ce qui eſt trivial & bas, & ce qui eſt *noble* dans leur langue : l'opinion & les mœurs en décident ; & c'eſt ſur-tout en fait de langage qu'on peut dire,

Quand tout le monde a tort, tout le monde a raiſon.

Il n'en eſt pas moins vrai qu'il y a dans la nature une infinité d'objets d'un caractère ſi marqué, ou de grandeur ou de baſſeſſe, que l'expreſſion propre en eſt eſſentiellement *noble* ou baſſe chez toutes les nations cultivées, & qui ne peuvent être avilis ou relevés que par une ſorte d'alliance que l'expreſſion métaphorique fait contracter à l'idée, ou par l'eſpèce de diverſion que le mot vague ou détourné fait à l'imagination.

A notre égard & dans notre langue, le ſeul moyen de ſe former une idée juſte du langage *noble*, c'eſt, quant au familier, de fréquenter le monde cultivé & poli, & quant au ſtyle plus élevé, de ſe nourrir de la lecture des écrivains qui ont excellé dans l'Eloquence & dans la haute Poéſie.

Du temps de Montaigne & d'Amyot, les françois n'avoient pas encore l'idée du ſtyle *noble*. Comparez ces vers de Racine,

Mais quelque noble orgueil qu'inſpire un ſang ſi beau,
Le crime d'une mère eſt un peſant fardeau.

avec ceux-ci d'Amyot :

Qui ſent ſon père ou ſa mère coupable
De quelque tort ou faute reprochable,
Cela de cœur bas & lâche le rend,
Combien qu'il l'eût de ſa nature grand.

& ces vers d'un vieux poète appelé *la Grange*,

Ceux vraiment ſont heureux
Qui n'ont pas le moyen d'être fort malheureux,
Et dont la qualité, pour être humble & commune,
Ne peut pas illuſtrer la rigueur de fortune.

avec ceux que Racine a mis dans la bouche d'Agamemnon,

Heureux qui, ſatisfait de ſon humble fortune,
Libre du joug ſuperbe où je ſuis attaché,
Vit dans l'état obſcur où les dieux l'ont caché !

Ce n'a été que depuis Malherbe, Balzac, & Corneille, que la différence du ſtyle noble & du familier populaire s'eſt fait ſentir ; mais de leur temps même le ſtyle *noble* étoit trop guindé & ne ſe rapprochoit pas aſſez du familier décent, qui lui donne du naturel. Corneille ſentoit bien la néceſſité d'être ſimple

dans les choſes ſimples ; mais alors il deſcendoit trop bas, comme il s'élevoit quelquefois trop haut quand il vouloit être ſublime. Racine a mieux connu les limites du ſtyle héroïque & du familier *noble* ; & par la facilité des paſſages qu'il a ſu ſe ménager de l'un à l'autre, par le mélange harmonieux qu'il a fait de ces deux nuances, il a fixé pour jamais l'idée de l'élégance & de la *Nobleſſe* du ſtyle. *Voyez* FAMILIER.

C'eſt le plus grand ſervice que le goût ait jamais pu rendre au génie : car tant qu'une langue eſt vivante, & que l'idée de décence & de *Nobleſſe* dans l'expreſſion eſt variable d'un ſiècle à l'autre, il n'y a plus de beauté durable ; tout périt ſucceſſivement. Voyez, dans l'eſpace d'un demi-ſiecle, combien le ſtyle de la Tragédie avoit changé ; & comparez, aux vers de l'*Andromaque* de Racine, ces vers de l'*Andromaque* de Jean Heudon en 1598.

O trois & quatre fois plus que très-fortunée
Celle qui au pays ſa misère a bornée,

Sur la tombe ennemie ayant ſouffert la mort,
Et qui n'a comme nous été lottie au ſort,
Pour entrer peu après, captive, dans la couche
D'un ſuperbe vainqueur & ſeigneur trop farouche,
Et lequel pour une autre, étant ſaoulé de nous,
Serve, nous a baillée à un eſclave époux!

Que manque-t-il à cela pour être touchant? une expreſſion élégante & *noble.* C'eſt encore pis, ſi l'on compare à l'*Hermione* de Racine la *Didiame* de Heudon. Celle-ci, en apprenant la mort de Pyrrhus, s'écrie,

Ah! je ſens que c'eſt fait, je ſuis morte, autant vaut,
Hélas! je n'en puis plus; le pauvre cœur me faut.

Dans ce temps-là, voici comment on annonçoit à une reine la mort tragique de ſon fils:

Votre fils s'eſt jeté du haut d'une fenêtre,
La tête contre bas. Envoyez-le querir.
Hélas! Madame, il eſt en danger de mourir.

Aujourd'hui l'on riroit aux éclats, ſi ſur la ſcène on entendoit pareille choſe; & ce qui ſeroit ſi ridicule pour nous, étoit touchant pour nos aïeux: tant il

eſt vrai que, dans une langue vivante, rien n'eſt aſſuré de plaire & de réuſſir d'un ſiècle à l'autre, qu'autant que les idées de bienſéance & de *Nobleſſe* ont été fixées par des écrits dignes d'en être les modèles. Aujourd'hui même, pour être naturel avec *Nobleſſe*, il faut un goût délicat & sûr.

Il aura donc pour moi combattu par pitié?

dit Aménaïde en parlant de Tancrède; cela eſt *noble*.

Il ne s'eſt donc pour moi battu que par pitié?

eût été du ſtyle comique.

NOMBRE. En Poéſie & en Eloquence, on appelle ainſi le mouvement qui réſulte d'une ſucceſſion de ſyllabes réunies dans un petit eſpace de temps diſtinct & limité. *Quidquid eſt quod ſub aurium menſuram aliquam cadit*, Numerus *vocatur*. (Orat.) Ce petit eſpace eſt diviſé à l'oreille en parties aliquotes ou unités de temps; & ſelon que chaque ſyllable

occupe une ou deux de ces parties de leur temps commun, elle eſt brève ou longue. L'eſpace de temps qu'elles occupent enſemble eſt ce qu'on appelle *meſure*; l'articulation de la meſure eſt ce qu'on appelle *cadence*; l'égalité ou l'inégalité des ſyllabes réunies, &, ſi elles ſont inégales, leurs diverſes combinaiſons, ſont la diverſité des *Nombres*. *Diſtinctio, & æqualium & ſæpe variorum intervallorum percuſſio*, Numerum *efficit*. (De Orat.) Un eſpace de temps diviſé en quatre parties aliquotes, peut être occupé par deux, par trois, ou par quatre ſyllabes, c'eſt à dire, par deux longues, par une longue & deux brèves combinées de trois façons, & par quatre brèves de ſuite. Ainſi, dans la même meſure, il y a cinq *Nombres* à former.

Dans les vers le *Nombre* & le pied ſont ſynonymes. Mais le pied métrique n'avoit guère que quatre temps, & le *Nombre* oratoire en avoit davantage. Le *pæon*, par exemple, étoit compoſé d'une longue & de trois brèves, & *vice verſâ*;

&

& le *crétique* d'une brève entre deux longues. Ainſi, la meſure de l'un & de l'autre étoit de cinq temps. Mais les *Nombres* oratoires décompoſés ſe réduiſoient aux pieds métriques, qu'on diviſoit en trois eſpèces : ſavoir, celle où le pied étoit formé de deux parties égales, comme le ſpondée & le dactyle ; celle où l'une des deux parties n'étoit que la moitié de l'autre, comme l'iambe & le chorée ; & celle où d'un côté il y avoit d'excédant une moitié de la moitié du tout, comme dans le pœon. *Nullus eſt* Numerus *extrà poëticos pedes . . . . pes qui adhibetur ad* Numeros *partitur in tria . . . . æqualis, dactylus ; duplex, iambus ; ſeſqui, Pæon.* (Orat.)

Les pieds ou *Nombres* du vers étoient preſcrits. Comment ſe fait-il donc que de deux vers latins de la même meſure, les uns ſoient ſi *nombreux*, & que les autres le ſoient ſi peu ? Par exemple, dans ces vers d'Horace :

Quî fit, Mœcenas, ut nemo, quam ſibi ſortem
Seu ratio dederit, ſeu fors objecerit, illâ

Contentus vivat, Laudet diverſa ſequentes ?

pourquoi le *Nombre* n'eſt-il pas auſſi ſenſible à l'oreille qu'il l'eſt dans ces vers de Virgile ?

At trepida, & cœptis immanibus effera Dido,
Sanguineam volvens aciem, maculiſque tremantes
Interfuſa genas, & pallida morte futurâ.

Eſt-ce la différente contexture des *Nombres* & leur mélange qui en eſt la cauſe ? Cela ſans doute y contribue ; mais de deux vers ſpondaïques d'un bout à l'autre, l'un a du *Nombre* & l'autre n'en a pas. Que l'oreille compare ce vers de Virgile,

Belli ferratos rupit Saturnia poſtes,

avec ce vers d'Horace,

Qui fit, Mœcenas, ut nemo, quam ſibi ſortem...

la force du rhythme dans l'un, & ſa nullité dans l'autre, ne ſont-elles pas très-ſenſibles ?

Prenons de même deux vers dactyliques ; celui-ci d'Horace,

Militia eſt potior : quid enim ? concurritur, horæ...

& ceux-ci de Virgile,

Inde ubi clara dedit ſonitum tuba, finibus omnes,
Haut mora, proſiluere ſuis. Ferit æthera clamor:

ne ſent-on pas la même différence?

Enfin prenons deux vers du même poète, & du même rhythme, l'un à côté de l'autre;

Ille gravem duro terram qui vertit aratro....
Perfidus hic caupo, miles, nautæque per omnes.

le premier n'eſt-il pas bien plus *nombreux* que le ſecond? Deux vers, avec les mêmes pieds, peuvent donc n'avoir pas le même *Nombre*; & voici pourquoi.

1°. C'eſt qu'il y a dans les langues une proſodie naturelle, & une proſodie de convention; & que l'une eſt beaucoup plus ſenſible à l'oreille que l'autre. La proſodie naturelle eſt donnée par la qualité des ſons, par le mécaniſme de la parole, quelquefois par l'analogie du mot avec l'idée, le ſentiment, & ſurtout l'image. La proſodie artificielle & de fantaiſie n'eſt analogue ni au phyſique

ni au moral de l'expreſſion : ce n'eſt point la nature, c'eſt le pur caprice de l'uſage qui l'a preſcrite. Mon oreille & mon ame ſont également indéciſes ſur le mouvement de ces mots, *contra mercator* : elles ne le ſont pas de même ſur le mouvement de ceux-ci, *Navim jactantibus auſtris*, & encore moins ſur l'analogie des ſons avec l'image dans ce vers de Virgile,

Tam multa in tectis crepitans ſalit horrida grando.

2°. C'eſt que les *Nombres* étant bien placés, ils ſe fortifient par leur contraſte, par leur enchaînement, par leur impulſion commune. *Seu ratio dederit, ſeu fors objecerit*, ſont deux incidentes inanimées dans les ſons comme dans la penſée ; c'eſt de la froide proſe comme de la froide raiſon. Mais ces membres de phraſe, *ſanguineam volvens aciem, maculiſque trementes interfuſa genas, & pallida morte futurâ*, ſont, pour l'oreille comme pour l'ame, une accumulation de force qui l'ébranle profondément.

3°. C'eſt que le *Nombre* n'eſt jamais ſi ſenſible que lorſque ſa cadence proſodique ſe trouve co-incidente avec le repos ou la ſuſpenſion du ſens; & en cela le rhythme de la proſe, & celui de nos vers a un avantage marqué ſur le rhythme des vers anciens, où la ponctuation n'étoit preſque jamais conſultée. (*Voyez* CÉSURE.) Cependant il arrivoit que, par ſentimeut, les poètes obſervoient cette correſpondance; & alors le *Nombre* du vers devenoit un *Nombre* oratoire, c'eſt-à-dire, marqué par les repos naturels de la voix. On peut le voir dans ces vers de Virgile.

Olli inter ſeſe magnâ vi brachia tollunt
In numerum. . . . . .
Illa graves oculos conata attollere, rurſùs
Deficit : infixum ſtridet ſub pectore vulnus.
Ter ſeſe attollens cubitoque innixa levavit;
Ter revoluta toro eſt : oculiſque errantibus alto
Quæſivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ.

Qu'on oublie la parité & la continuité des *Nombres*, & que l'on prononce ces vers, ſelon leur ponctuation, comme une

proſe libre ; elle n'aura que le défaut d'être trop nombreuſe & trop belle ; & ce ſecret de donner à ſes vers, indépendamment de leur contexture métrique, le mouvement le plus analogue à l'impulſion du ſentiment, au caractère de la penſée ou de l'image, & en même temps le mieux marqué par les ſuſpenſions & les repos du ſens, ce ſecret, dis-je, que Virgile a eu parmi les poètes latins, comme Cicéron parmi les proſateurs, eſt ce qui donne, ſi ſingulièrement, ſi éminemment, à ſes vers, un charme auquel l'oreille de toutes les nations eſt ſenſible, malgré l'extrême altération qu'éprouve, dans la bouche d'un anglois, d'un françois, d'un allemand, le *Nombre* métrique des vers latins.

Concluons de là que ce n'eſt point en ſcandant les vers, mais en les prononçant, qu'on ſent la puiſſance du *Nombre*. Les petits élans & les petites pauſes, qui, dans la ſcandaiſon, diviſent les meſures, ſont une cadence factice. La ſeule cadence

donnée par la nature eſt celle qui eſt marquée par les repos du ſens ; & les intervalles de ces repos, quel que ſoit le rhythme du vers, ſeront toujours la meſure du *Nombre*. Ainſi, pour en ſentir l'effet, ce n'eſt ni un, ni deux, ni trois pieds ſeulement qu'il faut entendre, c'eſt la phraſe ; & bien ſouvent d'un vers à l'autre on ſent le *Nombre* qui ſe preſſe, s'accélère, & s'accroît juſqu'à ſon repos. *Maculiſque trementes — interfuſa genas, & pallida morte futurâ.*

Cette théorie du *Nombre* que je viens d'appliquer aux vers, eſt encore plus convenable à la proſe. Mais une proſe libre eſt-elle ſuſceptible de *Nombre?* & peut-il y avoir quelque règle dans l'art de l'y introduire & de l'y placer à propos ?

Les grecs furent long-temps à s'en apercevoir : mais dès que les rhéteurs en eurent fait l'eſſai, & qu'Iſocrate, en modérant l'uſage du *Nombre* oratoire, en eut fait ſentir la puiſſance ; les orateurs, Eſchine, Démoſthène, les philoſophes,

Platon & Théophraſte, les hiſtoriens, Thucidide & Xénophon, ſe ſaiſirent avidement de ce moyen de captiver l'oreille de celui des peuples du monde qui fut le plus ſoumis à l'empire des ſens.

Chez les romains la Poéſie fut tardive, & plus tardive que l'Eloquence, à s'emparer du pouvoir du *Nombre*. Les vers *ſénaires* de Pacuvius, de Plaute, & de Térence, n'avoient pas même l'harmonie d'une proſe variée & *nombreuſe*. *Comicorum ſenarii, propter ſimilitudinem ſermonis, ſic ſæpe ſunt abjecti, ut nonnunquam vix in his* Numerus *& verſus intelligi poſſit.* (Cic. Orat.) Et lorſque Lucrèce, le premier des poètes latins qui ait donné au vers hexamètre de la magnificence & du *Nombre*, publia ſon Poème, il y avoit long-temps que Craſſus & Marc-Antoine avoient appris du rhéteur Carnéade le ſecret de communiquer le pouvoir du *Nombre* à l'Eloquence. Cicéron, âgé alors de trente-cinq ans, poſſédoit ce grand art, & l'avoit déjà pratiqué. Après y avoir excellé

lui-même, il en donna des leçons profondes dans ſes livres de l'Orateur. J'en vâis extraire quelques détails.

Il ne veut pas que le *Nombre* de la proſe ſoit celui des vers (car il parle des vers métriques, dont tous les pieds étoient preſcrits); & une proſe ainſi cadencée eût paru trop artificielle. Mais comme la proſe même a, de ſa nature, & ſa lenteur, & ſa vîteſſe, & ſes mouvemens, & ſes repos; il demande que, ſans l'aſſujettir, on en règle la marche, ſoit pour la ſoutenir, ſoit pour l'accélérer, ſoit pour donner au cercle qu'elle doit parcourir l'étendue qui lui convient. *Oratio quoniam tum ſtabilis eſt tum volubilis, neceſſe eſt ejuſmodi naturam* Numeris *contineri. Nam circuitus ille.... incitatior* Numero *ipſo fertur & labitur, quoad perveniat ad finem & inſiſtat. Perſpicuum eſt igitur* Numeris *adſtrictam orationem eſſe debere, carere verſibus.* (Orat.)

Quant à l'eſpèce de *Nombre* que reçoit la proſe, il décide, contre le ſentiment des rhéteurs & d'Ariſtote même, qu'elle

les admet tous. *Ego autem ſentio omnes in oratione eſſe quaſi permixtos confuſoſque pedes.* L'iambe, *Deos*, dans la langue latine, étoit le plus commun. *Magnam enim partem ex iambis noſtra conſtat oratio.* Le chorée, *muſa*, eſt vicieux dans la déſinence des phraſes, parce qu'il tombe ſur la brève : & Cicéron préfère le ſpondée, *campos*: *Habet ſtabilem quemdam & non expertem dignitatis gradum.* Il le recommande ſur-tout dans les *inciſes* ou petites phraſes coupées : *paucitatem enim pedum gravitatis ſuæ tarditate compenſat.* Or il eſt important de donner aux inciſes, lorſque la penſée en eſt remarquable, un *Nombre* ſenſible & frappant : *Nihil tam debet eſſe* numeroſum, *quam hoc quod minimè apparet, & valet plurimum.*

Mais ſi le *chorée* ſimple eſt trop léger pour les concluſions de phraſes, il y devient plus grave lorſqu'il eſt redoublé : & Cicéron, en parlant de ce *Nombre*, cite un exemple de ſes effets dans une harangue de l'orateur Carbon. *O Marce*

Druſe! (*patrem appello*) *tu dicere ſolebas ſacram eſſe rempublicam; quicumque eam violaviſſent ab omnibus eſſe ei pœnas perſolutas. Patris dictum ſapiens, temeritas filii comprobavit.* Ce dichorée *comprobavit*, ajoute Cicéron, fit un effet prodigieux : & changez l'ordre des paroles; dites, *comprobavit filii temeritas*, ce n'eſt plus rien : *jam nihil eſt.*

Ce mot *temeritas* eſt pourtant le pœon, qu'Ariſtote préfère à tous les autres *Nombres* pour terminer la période. Mais Cicéron n'eſt pas de ſon avis; & il penſe que le crétique *languidos* eſt au moins auſſi favorable. Cependant il admet les deux pœons comme très-oratoires : la longue & les trois brèves pour le début de la période, *definite*, *comprimite*; & les trois brèves ſuivies de la longue pour les repos, *domuerant*, *ſonipedes.* Les pœons mêmes lui ſemblent d'autant plus convenables à l'Eloquence, qu'on les rencontre rarement dans les vers. *Pœon minimè eſt aptus ad verſum, quo libentiùs*

eum recipit oratio. Tels ſont les élémens du *Nombre.*

Mais dans les vers il faut que le *Nombre* ſoit ſenſible & ſoutenu d'un bout à l'autre. *Nam verſûs æquè prima & media & extrema pars attenditur ; qui debilitatur, in quacumque ſit parte titubatum.* (De Orat.) Au lieu que dans la proſe, non ſeulement le *Nombre* n'a pas beſoin d'être continu, mais il ne doit pas l'être. C'eſt dans les points éminens du diſcours, dans les inciſes remarquables (*quæ inciſim aut membratim efferuntur, ea vel aptiſſimè cadere debent*), aux articulations des membres, aux deux extrémités de la période, qu'il doit être placé; mais plus ſenſiblement encore dans les phraſes correſpondantes & ſymétriquement oppoſées, dans les antithèſes, dans les corrélations, dans ce qu'on appeloit *ſimiliter cadens*, ou *ſimiliter deſinens.*

Nec numeroſa *eſſe ut poemata, nec extrà* Numerum, *ut ſermo vulgi, eſſe debet oratio. Alterum nimis eſt vinctum,*

ut de induſtriâ factum appareat ; alterum nimis diſſolutum, ut pervagum & vulgare videatur. Sit igitur permixta & temperata Numeris, *nec diſſoluta, nec tota* numeroſa, *pœone maximè, ſed reliquis* Numeris *etiam temperata..... Multum intereſt utrum* numeroſa *ſit, an planè è* Numeris *conſtet oratio. Alterum ſi ſit, intolerabile vitium eſt ; alterum ſi non ſit, diſſipata & inculta & fluens eſt oratio.*

Il y avoit alors, comme aujourd'hui, des gens qui ne croyoient point au *Nombre* de la période, & c'eſt de ceux-là que Cicéron diſoit, *neſcio quas habeant aures.* *Voyez* PÉRIODE.

Il reconnoiſſoit cependant que le ſtyle periodique & *nombreux* avoit une place plus libre & plus marquée dans les diſcours uniquement deſtinés à inſtruire & à plaire, dans les morceaux de décoration, comme dans les éloges, dans les narrations, dans les deſcriptions oratoires, où l'ame n'étant attachée par aucun intérêt preſſant, on ne pouvoit captiver l'attention que par le plaiſir de l'oreille. Enfin le *Nombre*,

étoit comme l'ame de ce que nous appelons harangues : *Nam quum is eſt auditor, qui non vereatur ne compoſitæ orationis inſidiis ſua fides attententur, gratiam quoque habet oratori voluptati aurium ſervienti.* Auſſi la plus harmonieuſe des oraiſons de Cicéron, c'eſt la harangue pour Marcellus.

Mais dans l'Eloquence du barreau, cette recherche curieuſe & continuelle du *Nombre* ſeroit nuiſible à l'Eloquence. Il ne doit ni en être exclus, ni trop y dominer, ſur-tout dans les endroits pathétiques. *Si enim ſemper utare, quum ſatietatem affert, tum quale ſit etiam ab imperitis agnoſcitur. Detrahit præterea actionis dolorem, aufert humanum ſenſum actoris, tollit funditus veritatem & fidem.* Cependant Cicéron avoue qu'il l'a recherché très-ſouvent avec le plus grand ſoin, & ſingulièrement dans ſes péroraiſons, mais lorſqu'il s'étoit déjà rendu le maître de ſon auditoire, & que les eſprits obſédés & captivés n'étoient plus aſſez en état de prendre garde au preſtige du

Nombre. Id nos fortaſſe non perficimus, conati quidem ſæpiſſimè ſumus : quod plurimis locis perorationes noſtræ voluiſſe nos atque animo contendiſſe declarant. Id autem tum valet, quum is qui audit ab oratore jam obſeſſus eſt ac tenetur. Non enim id agit ut inſidietur & obſervet ; ſed jam favet, proceſſumque vult, dicentiſque vim admirans, non inquirit quod reprehendat.

Les mêmes *Nombres* qui étoient preſcrits dans les vers grecs & latins, & qui ſe faiſoient diſtinctement apercevoir dans leur proſe oratoire, ſe retrouvent dans nos vers & dans notre proſe. Et qui ne reconnoît pas la meſure de deux vers françois dans ces deux vers d'Horace ?

Quem tu Melpomene ſemel
Naſcentem placido lumine videris ?

Qui ne reconnoît pas la meſure des vers latins dans ces vers de Racine ?

Aux feux inanimés, dont ſe parent les cieux,
Il rend de profanes hommages.

Cependant, il faut l'avouer, les mêmes

Nombres ſont moins marqués dans notre proſodie que dans la proſodie ancienne; & ſi quelque choſe peut les décider à notre oreille, ce ſera la Muſique.

Mais un mal irremédiable, & un déſavantage auquel notre langue eſt condamnée à l'égard du *Nombre*, c'eſt la barbarie de nos conjugaiſons, toutes formées en dépit de l'oreille.

On envie aux anciens leurs inverſions; & ce regret eſt juſte, mais bien moins fondé qu'on ne penſe. L'un des grands avantages de l'inverſion, pour les anciens, étoit de terminer les phraſes par le verbe. Mais preſque tous les temps des verbes donnoient de belles déſinences, toutes les inflexions en étoient *nombreuſes*; & c'eſt la ſource la plus féconde de l'harmonie de Cicéron.

Dans notre langue au contraire, ou les terminaiſons du verbe ſont ſi déſagréables qu'elles ne peuvent pas même être ſouffertes dans une proſe élégante; *qu'ils commandaſſent, que nous confondiſſions*,

diſſions, *qu'ils entrepriſſent*, *que je délibéraſſe*, *que vous délibéraſſiez*, &c.; ou elles ſe réduiſent à la monotonie d'un participe indéclinable avec le verbe auxiliaire; ou elles ſont dénuées d'accens & réduites à la meſure du *chorée*, comme dans j'*aime*; du *ſpondée*, comme dans j'*aimois*; ou de l'*iambe*, comme dans j'*attends*. Si quelques temps conſervent encore une foible empreinte de l'ancien *Nombre*, comme j'*attendrai*, je *ſuccombe*, je *tenterois*, cela eſt rare; & quoique l'invariable déſinence des noms, dans notre langue, ſoit une des cauſes de notre indigence, il n'en eſt pas moins vrai que le verbe eſt, à l'égard du *Nombre*, ce que nous avons de plus ingrat. Il faut une adreſſe continuelle pour le faire paſſer dans la foule des mots, & comme à l'inſçu de l'oreille, quand nous voulons écrire en ſtyle harmonieux.

Je ſuppoſe donc que nous euſſions, comme les latins, la liberté de l'inverſion, nous ferions encore de nos verbes

ce que nous en avons fait en ſuivant l'ordre naturel des idées : nous les gliſſerions à la dérobée ; & nous emploierions à former la partie oſtenſible & dominante du diſcours, les noms, les épithètes, les adverbes, qui dans notre langue ſont comme imbus encore du *Nombre* des langues éloquentes dont ils ſont dérivés.

Quelques exemples feront mieux ſentir cette vérité affligeante. Prenons d'abord la deſcription de la grotte de Calypſo : « Elle étoit tapiſſée d'une jeune vigne qui étendoit également ſes branches ſouples de tous côtés. Les doux zéphyrs conſervoient en ce lieu, malgré les ardeurs du ſoleil, une délicieuſe fraîcheur. Des fontaines, coulant avec un doux murmure ſur des prés ſemés d'amaranthes & de violettes, formoient en divers lieux des bains auſſi purs & auſſi clairs que le criſtal. Mille fleurs naiſſantes émailloient les tapis verts dont la grotte étoit environnée, &c. ».

On voit que dans ces phraſes non ſeu-

lement ce n'eſt pas le verbe qui fait le *Nombre*, mais qu'il ne l'eût pas fait, quand même notre uſage eût permis de le tranſpoſer ; & la même choſe eſt évidente dans l'éloquence de Maſſillon & de Boſſuet, comme dans la poéſie de Fénélon.

Au contraire, jetons les yeux ſur les endroits les plus *nombreux* de l'ancienne Eloquence, & nous reconnoîtrons que le verbe eſt le plus ſouvent la pauſe & l'appui de la voix, ſoit dans les ſuſpenſions, ſoit dans les déſinences.

Ego te, ſi quid graviter acciderit, *ego te, inquam, Flacce*, prodidero : *mea dextera illa, mea fides, mea promiſſa, quum te, ſi rempublicam* conſervaremus, *omnium bonorum præſidio, quoad* viveres, *non modo munitum, ſed etiam ornatum fore* pollicebar.

Huic, huic miſero puero, veſtro ac liberorum veſtrorum ſupplici, Judices, hoc judicio, vivendi præcepta dabitis..... *Qui etiam me* intuetur, *me vultu* appellat, *meam quodammodo flens fidem* implorat ;

ac repetit eam quam ego patri ſuo quondam, pro ſalute patriæ, ſpoponderim *dignitatem.* Miſeremini *familiæ*, *Judices*, miſeremini *fortiſſimi patris*, miſeremini *filii* : *nomen clariſſimum & fortiſſimum vel generis*, *vel vetuſtatis*, *vel hominis cauſâ*, *reipublicæ* reſervate. (Pro Flacco.)

On voit par ces exemples avec quel art Cicéron plaçoit le verbe, ſelon qu'il avoit plus ou moins de rapidité ou de lenteur : ſpoponderim *dignitatem ; reipublicæ* reſervate. Et ce *miſeremini* déchirant, qui le rendra jamais dans notre langue ? Telle étoit la magie de cette proſe inimitable ; & ſi l'on ne veut pas m'en croire, qu'on écoute Cicéron lui-même, parlant de l'art qu'il y employoit. Si dans cette phraſe, dit-il, *Neque me divitiæ movent*, *quibus omnes africanos & cælios multi venalitii mercatoreſque ſuperârunt*, j'avois mis, par exemple, *multi ſuperârunt mercatores venalitiique* ; tout étoit perdu, *perierit tota res.* Il n'auroit pourtant fait que déplacer le verbe. De

même, ajoute-t-il, dans celle-ci, *Neque veſtis, aut cælatum aurum & argentum me move:, quo noſtros veteres Marcellos Maximoſque multi eunuchi è Syriâ Ægyptoque vicerunt ;* ſi j'avois dit *vicerunt eunuchi è Syriâ Ægyptoque :* voyez combien un léger déplacement des mots auroit réduit à rien & l'expreſſion & la penſée, quoiqu'il n'y eût pas un ſeul mot de changé. *Videſne ut, ordine verborum paulum commutato, iiſdem verbis, ſtante ſententiâ, ad nihilum omnia recidant, quum ſint ex aptis diſſoluta ?* Au contraire il cite un endroit d'une harangue de Gracchus, où l'Orateur a négligé le *Nombre : Abeſſe non poteſt, quin ejuſdem hominis ſit probos improbare, qui improbos probet.* Combien la phraſe n'eût-elle pas été mieux conſtruite, obſerve-t-il, ſi Gracchus avoit dit : *Quin ejuſdem hominis ſit qui improbos probet, probos improbare ?*

On a reproché à Cicéron l'uſage trop fréquent de l'*eſſe videatur.* Mais on vient de voir que ſans *videatur*, il ſavoit clorre

ſes périodes ; & que non ſeulement il varioit les mots, mais qu'il varioit auſſi avec le plus grand ſoin le *Nombre* de ſes déſinences.

Je terminerai cet article par les préceptes généraux qu'il nous donne à l'égard du *Nombre*, dans le livre *de Oratore*, en faiſant parler l'orateur Craſſus ; & de ces préceptes chacun s'appliquera ce qu'en peut comporter ſa langue.

Efficiendum eſt illud modo vobis, ne fluat oratio, ne vagetur, ne inſiſtat interiùs, ne excurrat longiùs. Neque ſemper utendum eſt perpetuitate.... ſed ſæpe carpenda membris minutioribus oratio eſt ; quæ tamen ipſa membra ſunt Numeris *vincienda.*

Neque vos pæon aut herous ille conturbet. Ipſi occurent orationi : ipſi, inquam, ſe offerent, & reſpondebunt non vocati. Conſuetudo modo illa ſit ſcribendi atque dicendi, ut ſententiæ verbis finiantur eorumque verborum junctio naſcatur à proceris Numeris *ac liberis, maximè heroo, & pæone priore aut cretico ; ſed*

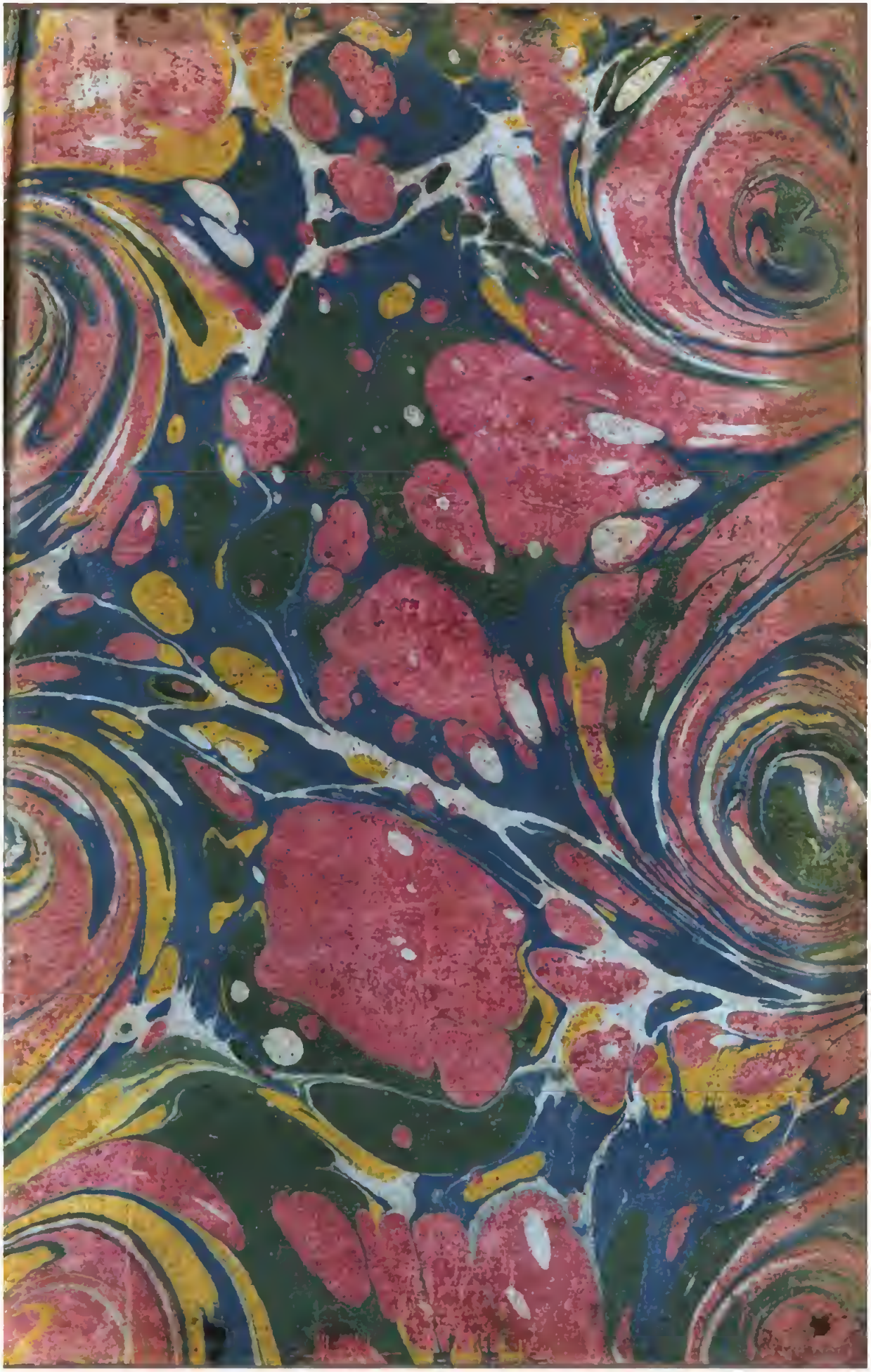
variè, diſtinctèque conſidat. Notatur enim maximè ſimilitudo in conquieſcendo : & ſi primi, & poſtremi illi pedes ſunt hac ratione ſervati, medii poſſunt latere ; modo ne circuitus ipſe verborum ſit aut brevior quam aures expectent, aut longior quam vires atque anima patiatur.

Clauſulas autem diligentiùs etiam ſervandas eſſe arbitror quam ſuperiora: quod in his maximè perfectio atque abſolutio judicatur. Nam verſûs æque prima & media & extrema pars attenditur ; qui debilitatur, in quâcumque ſit parte titubatum. In oratione autem, prima pauci cernunt ; poſtrema, plerique : quæ, quoniam apparent & intelliguntur, varianda ſunt, ne aut animorum judiciis repudientur aut aurium ſatietate. (de Orat. l. 3.)

Telle fut la théorie de celui des hommes qui dans ſa langue a donné le plus d'harmonie à la proſe.

Le plus ſouvent je me diſpenſe, ou plutôt je m'abſtiens de le traduire, pour trois raiſons : 1°. parce que, même en fait de goût, ce qui a force de loi doit

être cité à la lettre ; 2°. parce que j'ai de la répugnance à priver le lecteur des charmes d'une langue qui m'enchante moi-même ; 3°. parce que je ne ſuppoſe pas que ceux à qui l'étude de l'Eloquence peut être néceſſaire, ignorent la langue de Cicéron. Les traductions n'ont déjà fait que trop de lecteurs pareſſeux.

Fin du Tome quatrième.

584311